عبد الفتاح كيليطو

الأعمال

الجزء الثاني

الماضي حاضرا

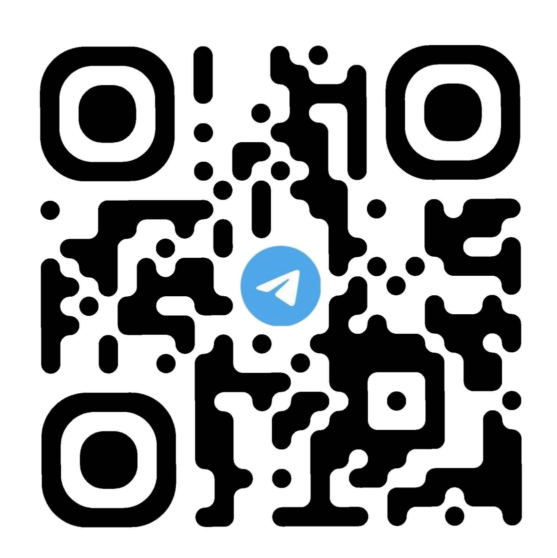
مكتبة

دار توبقال للنشر

الأعمال _ عبد الفتاح كيليطو

تأتيكم من مكتبة

امسح الكود .. انضم الآن



الأعمال

الجزء الثاني

الماضي حاضرا

تم نشر هذا الكتاب ضمن سلسلة
الأعمال

مكتبة
t.me/soramnqraa

الطبعة الثانية، 2021

صورة الغلاف عمل الفنان
رينيه ماغريت

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار
بلفيدر، الدار البيضاء 20300 - المغرب
الهاتف / الفاكس : 23 23 34 522 (212)
البريد الإلكتروني : contact@toubkal.ma
الموقع : www.toubkal.ma

الإيداع القانوني : 2015MO4156
ردمك : 978-9954-659-08-3
ردمد : 2028-3369

توزيع :
المركز الثقافي للكتاب
للنشر والتوزيع
بيروت - لبنان
هاتف: 9611747422+
markazkitab@gmail.com

عبد الفتاح كيليطو

الأعمال

الجزء الثاني

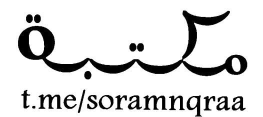
الماضي حاضرا



الأدب والغرابة

(1982)

كلمة



في يوم من أيام سنة 1968 أو 1969، سمعت أساتذة فرنسيين يتحدثون عن العدد الثامن من مجلة لم أكن أعرفها، **كومينيكاسيون**، قالوا إنه عدد مخصص للتحليل البنيوي للسرد ويتضمن مقاربة جديدة للأدب. كنت حينئذ أستاذا مساعدا في قسم الفرنسية، وعلى العموم كنت راضيا عن طريقتي في تناول النصوص الأدبية، طريقة أصفها الآن بالتقليدية، تكتفي بتسجيل بعض الخواطر والارتسامات العابرة. ما كنت أقرأه من دراسات عن الأدب لم يكن يفاجئني، ولم أكن على أي حال أنتظر مفاجأة ما.

ولكي لا أتخلف عن الركب بادرت إلى قراءة المجلة، إلا أنني لم أفهم شيئا. أسماء باحثين لم أسمع بهم من قبل، مفاهيم جديدة، إحالات ومراجع غريبة، مواضيع غير معتادة! كنت متعودا على قراءة الأدب الرفيع (دوستويفسكي، بروست، فلوبير، كافكا)، أي ما يدرس أو يشار إليه في المدارس والجامعات، ولم أكن أتصور أن الأسطورة، والخرافة، والنكتة، والقصة المصورة، والرواية البوليسية، يمكن أن تصير موضوع دراسة جادة. لهذا اندهشت كثيرا عندما وجدت، في المجلة المذكورة، من يتناول بالتحليل روايات يان فليمينغ التي تحكي مغامرات جيمس بوند. كيف يجوز التخلي عن الأدب العالي والانكباب على دراسة كتب لا تصلح إلا لذوي الأذهان السخيفة ؟

لم أفهم شيئا، أو على الأصح لم أرغب أن أفهم ؛ كانت هناك عقبة نفسية لم أكن مستعدا

لتجاوزها. كان يعز علي أن أهتم بما لم أتعلمه من أساتذتي وأن أتخلى عما اعتدت عليه وألفته.

ولكن شيئا ما كان يتهيأ ويتحرك في السياق الجامعي، وكان لابد لي (ولغيري) من التفكير في تجديد تكويني. كان الطلبة حينئذ من مستوى عال، يقرؤون كثيرا ويخوضون بحماس في مناقشات لا نهاية لها. ومرة قال أحدهم لمحاضر أتى من فرنسا : كيف تتحدث عن الأدب دون أن تذكر ديريدا وألتوسير ؟ اندهش المحاضر المسكين، لكن الطالب لم يرحمه وعالجه بسؤال ثان : ما هي منطلقاتك الإيديولوجية والمنهجية ؟ من أي مكان تتحدث ؟ سؤال رهيب حقا، ولشد ما كنت أخشى أن يلقى علي... ولما حل رولان بارت بالمغرب، سأله الطلبة : ما فائدة البنيوية بالنسبة لبلد من العالم الثالث ؟ قد يبدو هذا السؤال مشاكسا مستفزا، ولكنه مع ذلك في محله لأنه يضع ظاهرة فكرية في سياق تاريخي معين وحيز محدد؛ سؤال يختلف على كل حال عن السؤال الساذج الذي كنا نتداوله فيما مضى : ما فائدة الأدب؟

وشيئا فشيئا أخذت تطفو فكرة إعادة النظر في المقررات والمناهج وطرق التدريس، وهي ظاهرة اكتسحت آنذاك الجامعات الأوروبية كالموجة العارمة. لم أكن مؤهلا لتدريس الأدب على ضوء العلوم الإنسانية، لكنني اضطررت إلى رفع التحدي، وما شجعني على ذلك أن الاهتمام بالشأن الثقافي كان يتسم في تلك الفترة بالحماس، يحدوه الشغف وروح المنافسة الشرسة. كان علينا أن نبدأ من الصفر، وكان أمامنا برنامج دراسي شاسع. كنا مثلا ننتظر بفارغ الصبر صدور أعداد مجلة **شعرية** الفرنسية، وكان صدور كتاب لتودوروف يشكل حدثا مهما.

في ذلك الجو ومع مرور الأيام، تغيرت نظرتي إلى الأدب : لم أعد أقرأ كما كنت أفعل في السابق، وعندما تتغير القراءة، تتغير الكتابة لا محالة. ولعل القارئ يلمس ذلك عندما يتصفح هذا الكتاب.

عبد الفتاح كيليطو

(2006)

تقديم
عبد الكبير الخطيبي

يشتمل هذا الكتاب على مجموعة دراسات تَنْدرج فيما يُسمّى «النقد الأدبي». إنها دراسات متنوعة، لكنها تستجيب لاسْتمرارية معينة كما يوضح الكاتب ذلك.

من جهة ثانية، يمكن اعتبار هذا الكتاب ذاته، بمثابة مدخل لنقد أدبي جديد يأخذ على عاتقه التراث العربي وكذلك النظريات الحديثة المتصلة بِمَوْضوعة الكتابة.

لكن، كيف يمكن تقديم كتاب عندما يقدم هذا الكتاب نفسه بِنَفْسه من حيث إنه يخْضَع لاستقلال صارم ؟

يمكن التمييز، بإجمال، بين ثلاثة أنماط من التقديم :

1) مقدّمة تَقْريظيّة في غالب الأحيان لا تُضيف شيئا إلى الكتاب المقدَّم. ويمكنها أن تكون فقط تجارية وإشهارية. إنّها مقدمة تتوخّى أن توجّه القارئ وأن تَشْرطه، وأن تُعطيه حُكماً مسبقا على قراءته.

2) مقدمة نقدية تدخُل في حوار مع الكتاب المقدَّم، تُحلّله لفائدتها الخاصة مع مُساءلته وعدم الاستسلام لما يُقدمه : ومن الضروري أن يكون هذا النقد مُتَنبّهاً بالقدر الكافي الذي يُتيح إبراز أصالة الكاتب، وأن يكون مُتباعداً بما يكفي لكيْ لا يختلط صوتُه بصوت الكتاب.

3) مقدمة موازيةٌ للنّص : وتكون مستقلة تماما عنه. إنها إذن مقدمة غير مباشرة. هذه

المقدمة، مع احتفاظها بحريتها، يتحتّم عليها أن توجّه انتباهها للتّيمات والأسئلة المطروحة. فلا نصُّ الكاتب يجب أن يُلحق بصاحب التقديم، ولا المقدمة تعود إلى الكاتب : فكل واحد منهما يعمل لحسابه الخاص.

لنتقدم قليلاً. إن نيةَ الكاتب عبد الفتاح كيليطو ترمي إلى تدقيق بعض المصطلحات: الأدب، النوع، النص، تاريخ الأدب، السرد... وفعلاً، إنه يُعرف كل موضوعة من هذه الموضوعات بانتباه مُحْترز، وبطريقة تدريجية. إلا أنه انتباهٌ مصحوب بنوع من المكْر النّادر في مجال النقد الأدبي. فلكَيْ يوجد هذا الأخير، يتحتّم عليه أن يكون «نقديّا»، أي أن يتمثل نظريات ومناهج التحليل ؛ ومن جهة ثانية يتحتم عليه أن يكون «أدبيا» وذلك باستبطان الأشكال الإستطيقية لتحليله حتى يتمكن ليس فقط، من الحديث عنها بدقّة، بل من أن يصبح فنّاً للكتابة الخصوصية، وفنّاً مُتناصّاً، أي كتابةً نقدية بالمعنى العميق.

أسوقُ مثلا على ما حقّقه كيليطو : عندما يحدثنا عن الحريري أو عن الجرجاني أو عن **ألف ليلة وليلة**، فإنه يسعى بالتأكيد إلى تحليل بنية المقامة أو بنْية النحو العربي أو بنية الحكاية العجيبة، إلا أنه، إضافةً إلى ذلك، يُقدم لنا متعة مزدوجة : متعة قراءة هؤلاء الكُتّاب، ومتعة قراءته هو بصفته ناقداً أدبيا. إنها متعة يقِظة وماكرة : إنها الابتسامة المقلقة لهذا المحلّل.

ظاهريا، نحن أمام خطاب أسْتاذي متوفّر على جهاز من المراجع والمصادر والمناقشات اللامُنتهية بين أساتذة جديين جد مُتحذلقين في غالب الأحيان، مما يجعلهم يُنصتون إلى أنفسهم وهم يتكلمون بدون أن يُقطبوا حواجبهم، وكأنما العالم مسرح لندوة كونية ! ظاهرياً، قُلْتُ، وأنا أظن (أكثر من الظن) بأن كيليطو أراد أن يقدم هنا صورة كُرسيّ فارغ لأستاذ جامعي مُختَفٍ في مكان لا يعلمه إلا الله. وأنصح القارئ بألا يجلس على ذلك الكرسي، لأنه يخاطر بألا يُلقي عليه سوى ظلّ الطالب الأبدي.

إذن، فإن كيليطو يستعمل الأسلوب الأستاذي (المهيمن على النقد الأدبي) بالقدر الذي يكون معه هذا الأسلوب فاعلا ؛ وفي الوقت نفسه، ينتقده ويخضعه لتحليل تناصي، تحليل يُكتب تدريجياً. ذلك أن الأسلوب الأستاذي ينتمي أوّلاً إلى كلام تعليمي. ويجب أن نُدقق : فالكتابة ليست مجرد نقل للكلام، بل على العكس، تعمل ضد الكلام أو على الأقل تعمل بطريقة موازية لهُ. فالشخص الذي يكتب هو أولا ذلك الذي لا يتكلم أثناء الكتابة. الكلام ليس هو الكتابة، والعكس بالعكس. يبدو هذا الاقتراح بسيطاً، لكنه، عملياً، يَجُرُّ إلى عواقب جوهرية بالنسبة لمفهوم اللغة. إننا نضحك من ذلك الذي يتكلم مثل كتاب، وهذا

شيء طبيعي، لكننا لماذا لا نضحك من ذلك الذي يتكلم وهو يظن أنه يكتب؟ مع أن هذا هو الشائع خاصة في هذه الأزمنة التي يسود فيها الكلام المحترف وكلام الصحفيين.

إن الكتابة تنْبني في الاختلاف مع الكلام وذلك بالقدر الذي يتحتم عليها ألا تُقلده مطلقاً، ولا أن تستنسخه طبق الأصل؛ بل، بالأحرى، الكتابة تغير الكلام، وبتغييره وتحويره تُجمّل اللغة. إنّها، وبالأخص الكتابة الشعرية، توفّر أعلى طموح، أي تحقيق التّماهي التّام بين الكلمة والشيء، بين الشيء وإيقاع الجسد، حينئذ تنبثق أنشودة الفكر.

على أنه يجب ألا نظن بأن مثل هذا التعارض بين الكلام والكتابة هو تعارض مطلق : بل يجب أن ندرك بأن إيقاع الجسد هو ذاته حركةُ اللغة. فأنْت، أيها القارئ، عندما تكتب، فإنك تعمل انطلاقاً من قوانين للكتابة لها استقلالُها مثل جميع قوانين الفن، إنه لا يكفيك أن تعرف الآداب وتقاليدها بل المطلوب منك، عن طريق الصوت اللاشخصي للغة، أن تنساها داخل إيقاع جسدك. فكما أن حياتك شخصية بالنسبة لك، فإن أي أحد لا يستطيع، حسب هذا المبدأ، أن يكتب بدلاً عنك. ستكون لوحدك أمام شساعة كل لغة ؛ وستبدأ تجربتك معها في السّراء والضرّاء.

فعلاً، إن هذا الاختلاف بين الكلام والكتابة يقع داخل اللغة : وهنا تكمن الازدواجية اللغوية الأولى، إذا صحّ التعبير.

إن عصرنا قد أنجز، في هذا المجال، خطوة داخل الفكر. ومفهوم اللغة لم يعد يُعتبر بصفته وحدة في نسق إشارات تستطيع الذات Le sujet (والذات غير مقتصرة على الإنسان) أن تتحكّم فيه كيفما تشاء. إن اللغة ولغة الحديث، هما ذاتهما المحرّكان النشيطان للإنسان ولفكره ولجسده ولكينونته. ليست اللغة جزءاً من الإنسان، بل هي أُفُقُ استطاعته (وعجزه كذلك) في أن يعيش حياته وموته وذلك بالتكلم عنها وبكتابتها مع أكثر ما يمكن من الدّقة.

تلك بعض الخواطر عبّرتُ عنها هنا باختصار، وأتمنى للقارئ أن يقرأ هذا الكتاب الصغير بمُتْعة مُتنبّهة.

الرباط، 6 أبريل، 1982

عبد الكبير الخطيبي

افتتاحية

الدراسات التي يشتمل عليها هذا الكتيّب[1] موزعة إلى قسمين. القسمُ الأول يهتم بتوضيح بعض الكلمات : النص، الأدب، النوع، السرد، تاريخ الأدب. القسمُ الثاني يهتمّ بتحليل بعض المؤلفات الكلاسيكية : **أسرار البلاغة، مقامات الحريري، مقامات الزمخْشَري، مُلْحَة الإعراب، حكاية السندباد**. هذا لا يعني أن القسم الثاني «يطبق» العموميات الواردة في القسم الأول، فكل دراسة مستقلةٌ بذاتها وليست بحاجة إلى أن تستند إلى جاراتها. ومع ذلك يبدو لي أن مفهوم الغرابة يجمع هذا الشتات.

السَّردُ يبتدئ عادة بوصف سفر أو انصراف أو ذهاب. ما أكثر الروايات والأفلام التي تُفتَتَح بمشهد طائرة تقلع أو سيارة تندفع أو فرس ينطلق أو قطار يستعد لمغادرة المحطة أو طائر يطير أو باخرة تبحر ! هذه الحركة تنقل البطل من فضاء إلى فضاء وتثير السؤال المعروف : ماذا سيحدث ؟ ليس من الضروري أن ينتقل البطلُ إلى فضاء عجيب تسكنه الجن والعفاريت. المهم هو أن يجد نفسه في فضاء «آخر» لا يعرفه، أو سَمع به فقط، أو تغيب عنه مدة طويلة، أو لم يكن يتصَوَّر أن يجتاز يوماً مدخله.

---

1. أعدَّت ما بين 1975 و1980، ولما فكرت في جمعها حذفت منها الفقرات التي بدت لي سخيفة أو «متجاوزة». هذا لا يعني أنني راض عن الصفحات التي احتفظت بها. إن من مارس الكتابة يعرف أنه لا يرضى كل الرضى إلا عن الكتاب الذي لم يكتبه بعد، الكتاب الذي يحمله في ذهنه على شكل صور وخطوط وأشباح...

ليس البطل وحده الذي يتحرك. القارئُ بدوره ينتقل من فضاء (البيت، قاعة السينما) إلى فضاء الحكاية وإلى زمن الحكاية. عملية القراءة مرسومة في افتتاحية السرد[2] : عندما تدخل منزلاً أجنبيا فإنك لا تكتفي بفتح الباب (الكتاب)، لابد لك من اجتياز «عتبة»، وبعد ذلك لا تدري أين ستتجه بك أقدامُك.

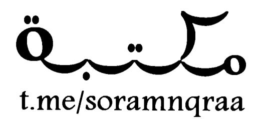
والشعر ؟ إن قراءة قصيدة تحملك إلى فضاء لغوي مخالف لفضائك اللغوي اليومي، فتلتقي بصياغات وتعابير وأوزان وقوافي لا يعنُّ لك أن تستعملها في مخاطباتك. عندما تتكلم أو تكتب فإنك تتجنب التكرار جهد الإمكان (تذكَّر عناءك وأنت تلميذ تحرص على أن لا تكرر الكلمة نفسها في تمرين الإنشاء). لكن التكرار يصير فضيلةً في الشعر...

الشعور بالغرابة يتأكد عندما يتعلق الأمر بمؤلفات قديمة تحدُّها عتبة زمنية ليس من الهين اجتيازها. ما أكثر القراء الذين لا يبصرون العتبة فيتجولون في الماضي كما يتجولون في الحاضر، وما أكثر القراء الذين يقفون عند العتبة ولا يجرؤون أو لا يبالون باجتيازها، وما أكثر القراء الذين يقدمون رجْلاً ويؤخّرون أخرى ! على أيّ حال كلّنا يعْلم أن تحديد المستقبل مرهون بتحديد الماضي وتحديد الماضي مرهونٌ بتحديد الغرابة.

2. في السنوات الأخيرة ظهرت في فرنسا عدة دراسات تصبّ اهتمامها على افتتاحية السرد (الكلمات الأولى، الجملة الأولى، الصفحة الأولى...)، وتبرز «عتبة» القراءة إلى جانب «عتبة» الحكاية. انظر مثلا مقال دوشي.

القسم الأول

النصُّ الأدبيُّ



في حديثنا المدرسي، وفي مُناسبات أخرى، نستعمل كلمة «أدب»، إلا أننا في الغالب لا نفكّر أوْ لاَ نرغب في تحديدها وتوضيح معالمها. فكأنّ المدلول الذي تؤديه معروف وطبيعي ولا يشكل معضلة خليقة بأن تؤدي إلى دراسة مستقلة وجديّة. وهكذا نلاحظ أن مقرراتنا، سواءٌ بالعربية أو بالفرنسية، لا تتضمن أية فقرة تعنى بهذه المسألة وتتناولها من كل جوانبها. والغريب أن العديد من الكتب التي تطلع علينا تحت عنوان: «تاريخ الأدب» (العربي أو الفرنسي) تمضي في سبيلها دون أن تشعر بأدنى حاجة إلى تعريف الكلمة السحرية، بل لا تعلن عن الدوافع التي أدت بها إلى اختيار نصوص معينة وإلى دراستها على أساس أنّها نصوصٌ أدبية.

صحيح أنّ بعض الدراسات تهتم بالأثر الذي تخلفهُ ـ أو يجب أن تخلفُه ـ النصوص الأدبية في المجتمع. لكنّ هذه الدراسات تمر بجانب المسألة التي نحن بصدد إثارتها، لأنها تصب اهتمامها على وظيفة الأدب وتفترض أن طبيعة الأدب معروفة. فإذا أردنا أن نخْرج من الحلقة المفرغة («الأدب هو الأدب») فلابدّ أن ننتبه إلى توضيح القرار الضمني الذي يجعلنا نصفُ بعضَ النصوص بأنها نصوصٌ أدبية.

إلا أننا عندما نحاول القيام بهذا العمل نجدُ أنفسنا أمام سؤال لم يكن في الحسبان. ذلك أننا انزلقنا، بدون شعور، إلى استعمال كلمة سحرية أخرى وهي كلمة «النّص». لهذا فإنه ينبغي قبل كل كلام عن الأدب أن نوجه جهدنا إلى تعريف النص بصفة عامة. فما معنى النص ؟

أول ما نلاحظ أن كلاماً ما لا يصير نصا إلا داخل ثقافة معينة. فعملية تحديد النص ينبغي أن تحترم وجهة نظر المُنْتمين إلى ثقافة خاصة، لأن الكلام الذي تعتبره ثقافةٌ مَا نصّاً قد لا يعتبر نصا من طرف ثقافة أخرى، بل هذا ما يحدث في الغالب. في هذا الإطار أشار بعض السِّيمْيائيين[3] إلى أنه من وجهة نظر ثقافة معينة تظهر الثقافات الأخرى كخليط من الظواهر العشوائية التي تتواجد دون رباط يجمع شتاتها ويجعل منها نظاماً موحَّدا ومُتلاحم الأجزاء. هذا ما كان يحدث مثلا للرحالة العرب عند اجتيازهم لحدود مملكة الإسلام، حيث كانوا يشعرون بمزيج من الدهشة والنفور، وهو شعور نابعٌ من كونهم لم يكونوا في الغالب يلمسون الثقافات الأجنبية كوحدة عضوية تتمتع بنظام محكم وكامل. إذا قبلْنا هذه الفكرة نستطيع أن نرسم الجدول التالي :

ثقافة ≠ لاثقافة

نظام ≠ لانظام

وإذا أخذنا بفكرة أن الثقافة مكوّنَةٌ من مجموعة من النصوص فإنه يتعين علينا أن نضيفَ إلى الجدول ما يلي :

نص ≠ لانص

هنا لابد من الإشارة إلى أننا عندما نتكلم عن النص، فإننا نفترض عادة وجودَ اللاّنص؛ علينا إذن أن نبين الفرق بين النص واللاّنص. مثلا هل نعتبر المكالمة الهاتفية نصاً ؟ هل الحوار اليومي المتقطع نقول إنه نص ؟ قد يقال بأن النص هو ما هو مكتوب. ولكن، هل الإعلانات التي على واجهات المتاجر تعتبر نصاً ؟ وما هو المصير الذي نخصّصه للإعلان عن بيع سيارة في جريدة ؟

كيفما كان الحال فإنه لا يكفي أن تكون هناك جملةٌ أو مجموعةٌ من الجُمَل، سواء أكانت شفوية أم مكتوبة، لنقرر بأنها نص. لابد من شيء آخر، لابد أن تحكم عليها الثقافةُ المعنية وترفعها إلى مرتبة النص. فحسب لوتمان وبياتيغورسكي[4] توجد في كل مجموعة بشرية نسبةٌ ضَخمة من الأقوال هي بمثابة لانصوص وكالخَلْفيّة التي تنْبعُ منها النصوص. كيف تتم التفرقة بين النص واللاّنص ؟ كيف يصير قولٌ ما نصاً ؟ العملية تتمُّ إذا انضاف إلى

3. لوتمان، 1975، ص. 97.

4. لوتمان وبياتيغورسكي، 1969، ص. 206 - 207.

المدلول اللغوي مدلولٌ آخر، مدلول ثقافي يكون قيمةً داخل الثقافة المعنية. اللاّنص يذوب في المدلول اللغوي ولا ينظر إليه إلا من هذه الزاوية. أما النص فإنه يتمتع بخاصيات إضافية أي بتنظيم فريد يعزله عن اللانص. الحكم والأمثال لها صياغة تميّزها عن غيرها من الأقوال التي لا تعتبر نصوصا. هذا لا يعني أن اللاّنص ليس له تنظيم، إلا أنه تنظيم لغوي ولا يستشف منه ـ بخلاف النص ـ أيُّ مدلول ثقافي. وربما نستطيع أن نلمح نوعاً من المشابهة بين النص والثقافة من جهة وبين اللانص واللاثقافة من جهة أخرى فنقترح القول بأن علاقة النص بالثقافة كعلاقة اللانص باللاثقافة.

النصّ : الثقافة : اللاّنص : اللاثقافة

ومادام النص له مدلول ثقافي فإنه يُحتفظ به ويخشى عليه من الضياع. فهو لهذا السبب يدَوَّن ويحْصَر بين دفَّتي كتاب[5]، إلا أنه لا يكفي أن يكتب قول ليصير نصاً. لا ينبغي أن ننسى أن النص يكون نصا حسب وجهة نظر ثقافة معينة. ففي المجتمعات التي لا تكون الكتابة فيها منتشرةً انتشاراً واسعاً، يمكن اعتبار التدوين معياراً كافياً إذ لا تدوّن إلا النصوص، وهذا ما حصل مثلا في العصر الكلاسيكي العربي. أما في المجتمعات التي تنتشر فيها الكتابة انتشاراً واسعاً، فإن التدوين ليس بالمعيار الكافي.

النص لا يُدوَّن فقط بل يُحرصُ على تعليمه. فالمقررات المدرسية والجامعية لا تتضمن إلا الأقوال التي تعتبر نصوصاً أي الأقوال التي يجب الأخذُ بها والاستشهادُ بها والنسجُ على منوالها والعملُ بمقتضاها. وبما أن النص يكون عادة عسيراً أو غامضاً أو «غنياً» فإنه لابد من مُفسّر أو مؤَوِّل يوضح جوانبه المظلمة[6]. لنتذكر فقط التأويلات التي أثارها **كتاب سيبويه** و**مفتاح العلوم** للسّكّاكي.

والتفسيرُ بدوره قد يصبح نصاً ويحتاج إلى مفَسِّر جديد وهَلُمَ جرّاً. وهنا لابد من التأكيد على العلاقة التي تربط النص بالتعليم. فالتعليم هو الذي يحقّقُ الهدفَ الذي يرمي إليه النصُّ، وهذا الهدف هو التكرار والاجترار. ولابد كذلك من الإشارة إلى أن اللاّنص لا يُفسَّر ولا يؤَوَّل ولا يُعلَّم ولا يحْظَى بأي اهتمام، بل لعل انعدام التفسير يشكّل مقياساً كافياً لتعريف اللانص. **ألف ليلة وليلة** لم تفَسَّر لأنها ـ حسب وجهة نظر الثقافة الكلاسيكية ـ لم

5. نفسه، ص. 206.

6. نفسه، ص. 211.

تكُن تعتبر نصّا. كان ينقصها التنظيم الداخلي الذي يحدد النص. ومنْ بين العوامل المحددة للنص غموضُ الدلالة كما أسلفنا وكذلك نسبةُ القول إلى مؤَلّف معترف بقيمته أي مؤلف يجوز أن تصدر عنه نصوص. ليس بإمكان أي واحد أن تعتبر أقواله نصوصاً. فإذا كان الكلام لا يحصى فإن النصوص - كما يقول ميشيل فوكو - نادرة[7]. ومن جملة الأسباب التي تفسّر هذه الندرة وجوبُ تحقيق شروط دقيقة لا يمكن بدونها أن يصير شخص ما مؤلفا يُعْتَدُّ بكلامه[8].

تنقصنا دراسة تبين كيف يتحول متكلم إلى مؤلف حُجَّة. لا بأس هنا من إعطاء بعض الإشارات العابرة حول هذا الموضوع. إذا تصفحنا **وفيات الأعيان** لابن خلّكان فإننا نلاحظ أن المؤلف الحجة ليس له طفولة : الطفولة فترة حتمية يمر بها الإنسان إلا أنها ليست ذات بال بل يجب التحرر منها ونسيانها. لذلك فهي لا تستحق الذكر، تماما كاللانص. ابن خلكان لا يهتم بالمؤلف الحجة إلا عندما يلتقي هذا الأخير بشيوخه أيْ بحُفَّاظ وخَزَنة النصوص (المؤلف العصامي شيءٌ لم يكن يتصور).

هذه المرحلة هي أهم مرحلة في حياة المؤلف الحُجَّة، إذ لقاؤه مع شيوخه لقاء مع مَنْ لهم الصلاحيةُ ومَنْ يعوّل عليهم في تبليغ النصوص. وبعد هذا اللقاء يُمكنه، إذا أجازوه، أن يصبحَ في مستواهم وأن يبلغ بدوره النصوصَ التي تلقاها عنْهُم (الإجازة، سواء بالمعنى القديم أو الحديث، هي الرخصة التي تُمْنحُ لتبليغ النصوص). فسواء كتب شعراً أو رسالةً أو كتاباً أو اكتفى بترديد ما حفظ، فإنه يمتلك نفوذاً كبيراً لأنه يصبح أحدَ الأعمدة التي ترتكز عليها الثقافة، يعني أنه يفوه بنصوص تنضاف إلى النصوص الأخرى المكوّنة للثقافة. والتحول الذي يحدث لقائل عندما يصبح مؤَلفاً حجّة يظهر حتى في اسمه الذي يُنْسى ويبدّل باسم آخر. من هو أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان ؟ إنه الحريري. من هو أبو القاسم محمود بن عمر ؟ إنه الزَّمَخْشَري. فكأن المؤلف عندما يصبح حجَّة، يُولَدُ من جديد ويُطلق عليه اسم جديد.

هذا التأكيد على المؤَلّف الحجة كان لابد منه، فهو الذي يمنح للنص قيمتَه، بحيث إن عبارة «نص بدون مؤلف» فيها مناقضة في الكلام. في الثقافة العربية الكلاسيكية قد يُنسب نصّ إلى عدة مؤلفين إلاّ أن النسبة في حدّ ذاتها تبقى قارة. فلهذا لم تصلنا، على العموم، نصوصٌ مجردةٌ عن اسم مؤلفيها.

***

7. فوكو، ص. 156 ومابعدها.

8. كيليطو، 1980، ص. 395 - 396.

بعد هذه التوضيحات الوجيزة لكلمة «نص»، علينا أن ننظر إلى كلمة «أدب». أول ما نقوله هو أننا اليوم لا نكاد نستعملها بالمدلول الذي كان لها في الثقافة الكلاسيكية، وإنما نستعملها بمدلول كلمة «Littérature»، وفرق بين أن تقول «الأدب» وبين أن تقول «La littérature». ولعلنا سنقر بهذا إذا حاولنا ترجمة عنوان **الأدب الكبير** أو **الأدب الصغير** لابن المقفع إلى الفرنسية... والملاحظ أننا عندما نكتب تاريخ الأدب العربي ـ وهذا شيء يشكل خطرا كبيرا ـ نكتبه انطلاقاً من مدلول كلمة «Littérature» أي أننا نسقط التصورات المعاصرة على ما ألف في القرون السالفة. لهذا يحق لنا أن ندعو إلى تاريخ للأدب العربي يحترم جُهْدَ الإمكان المدلول القديم ويبين التطورات التي مر بها.

وإذا جاز من الآن أن نصيد في الماء العكر فإننا نقول بأن الأدب (بالمعنى القديم) يشكل نمطا خطابيا «un type de discours» ينبغي التنقيبُ عن مكوناته البنيوية. فعند ابن المقفع تدل الكلمة على ما يجب التحلي به من الأخلاق والفضائل، وعلى النسق الذي يجب مراعاتُه في المعاملات مع الغير. الأدب بهذا المعنى له صبغة تعليمية والنص الذي يحقق هذه الصفة تغلب عليه صيغةُ الأمر والنهي. بهذا المعنى نجد كثيراً من الأنواع تندرج تحت نمط خطابي يمتاز بهذه الخاصية البنيوية. نذكر من بين هذه الأنواع الحِكْمَة والموعِظَةَ والمثل وخطبة الجمعة التي تدخل جميعها في باب الأمر والنهي، في نمط خطابي معين هو الخطاب التعليمي. وبالرغم من الفروق الموجودة بين هذه الأنواع فإنه من الواضح أن القاعدة نفسها تعمل فيها. وإذا انطلقنا من الاهتمام بالنمط نجد أن حكَم زُهَيْر في معلقته أقرب إلى الموعظة منها إلى الشعر. وكتاب **كليلة ودمنة** كذلك أقرب إلى الموعظة منه إلى القصة، إذ أن الحكايات الموضوعة على ألسنة الحيوانات تصور حكْمَة صريحة أو مُضْمَرة، وهي حكمة تتميز بالأمر والنهي. الأدب في هذا المجال له مدلول واحد رغم الأنواع العديدة التي تندرج تحته والتي لها مميزاتها الخاصة.

إذا تطرقنا الآن لكلمة «Littérature»، فإننا نلاحظ أن المفهوم الذي تؤديه حديث الميلاد لا يتعدى عمره قرنين من الزمن، إذ تمت ولادتُه في نهاية القرن الثامن عشر. وقد تبلور داخل الرومانسية الألمانية وبكل تدقيق داخل ما يسمى مجموعة «يينا» التي كانت مكونة من أسماء كنوفَاليس وشيلينغ والأخوين شليغَل[9]. وبهذا الصدد ينبغي أن نطرح جانباً التصور التقليدي للرومانسية التي نرى فيها بكاءاً وحنيناً وأحاسيسَ رفيعةً وأشياء من هذا القبيل.

---

9. لاكو ـ لابارط ونانسي، ص. 17.

فلابد من تصحيح هذا التصور بالرجوع إلى الدراسة الجادة لبدايات الرومانسية، أي إلى النظريات التي صدرتْ عن مجموعة يينا.

لاشك أن السؤال التالي يخامر ذهن القارئ : هل المعنى الحديث لكلمة «Littérature» كان مجهُولاً فيما مضى ؟ إذا وضعنا السؤال هكذا فإننا نفترض أن السؤال واضحٌ وأننا نعرف ما نعني عندما نستعمل الكلمة، إلا أننا ربما نستطيع أن نقول إنه قبل الثورة الرومانسية الألمانية كان الكلام يدور حول الأنواع التي كانت تعتبر قارةً وثابتةً ومنفصلةً بعضها عن بعض. أما مع الرومانسية فإننا نلاحظ نزعةً نحو التركيب ومزج الأنواع والمتضادات. لهذا نجدهم يولون اهتماماً كبيراً لشكسبير الذي لم يكن يلتزم صوتاً واحداً في مسرحياته وإنما يمْزج أصناف الكلام، فيمزج مثلا الكلام الجزل بالكلام السوقي. والنزعة نفسها جعلتهم يهتمون بالحوار الأفلاطوني الذي يتقبل في ثناياه عدة أنواع مازجاً الجدّ بالهزل[10]. والشيء الذي لا يجب إغفاله هو أنهم يضعون الرواية في الصدارة لأنهم انتبهوا إلى كونها تتضمن أو يمكن أن تتضمن جميع الأنواع[11]. في القرون الماضية كانت الرواية بمثابة الفرد الفقير في عائلة الأنواع، إلا أنها منذ نهاية القرن الثامن عشر أي في فترة معاصرة لميلاد مفهوم «Littérature» ولبزوغ الرومانسية، أخذت تشق طريقها شيئاً فشيئاً إلى حد أنها صارت مع مرور الزمن قمةَ الأنواع. ذلك أنها تستوعب الرسالة والمذكرات والسيرة الذاتية والحوار المسرحي، بل يمكن أن تستوعب حتى الشعر. وإن تعودّنا على قراءة الروايات هو الذي يجعلنا لا نلمح هذه الخاصية.

بعد هذا لا نبالغ إذا قلنا إننا مازلنا اليوم ندور في فلك النظريات التي ظهرت مع مجموعة يينا. فمثلاً عندما يقول مُوريس بْلاَنْشُو بأن «الأدب لا يقبل التفرقةَ بين الأنواع ويرمي إلى تحطيم الحدود»[12]، فإنه يبقى في الخط الذي رسمه الرومانتيكيون. وعندما نسمع بأن النص الأدبي يجب، بالإضافة إلى التحرر من الأنواع، أن يسعى إلى تضمين النظرية التي أنتجته[13] وأن العناية كل العناية ينبغي أن تتجه نحو عملية الإنتاج نفسها، فإننا مرة أخرى نردد ما جاءت به مجموعة يينا.

بقي أن نتساءل : هل يوجد تعريفٌ بنيوي للنص الأدبي، أي تعريف يعتمد على بنية النص الأدبي ؟ فبما أننا رمينا بعرض الحائط التفرقة بين الأنواع (أو توهمنا ذلك) فإن

---

10. نفسه، ص. 270 و285.

11. نفسه، ص. 276.

12. بلانشو، ص. 164. انظر كذلك ص. 293.

13. لاكو - لابارط ونانسي، ص. 275.

التعريف الذي ننقّب عنه يجب أن يشمل جميع الأنواع التي تعتبر أدبية، أي يجب أنْ لا يُنظر إلى الأنواع على حدة وإنما إلى النص الأدبي كيفما كان نوعُه. ويجب فوق ذلك أن يكون من الدقة بحيث لا ينطبق إلا على الأدب، بل إن هذا التعريف هو الذي سيجعلنا نقرّر ما هو أدب وما هو ليس بأدب.

بعد كل هذا التشويق سنقول بأن التعريف الذي نودّ العثور عليه غير موجود. هناك طبعاً عدةُ تعريفات لكنها لا تشمل إلا قسماً من الأدب وتبقى عاجزة عن الإحاطة بأقسام أخرى. وكمثال على ذلك سنورد تعريفين شائعين[14]. الأول يرى في النص الأدبي إحالةً على عالم أشياء وشخصيات وأحداث خيالية. أما الثاني فإنه ينطلق من «الوظيفة الشعرية» كما حددها يَاكُوبْسون، ويَرى أن النص الأدبي يتميز بتقييم الإمكانيات اللغوية بحيث أن وظائف الكلام الأخرى تكاد تنمحي لتتركَ المجال لنظام من العلاقات الدقيقة بين عناصر النص، علاقات تتجلى مثلا في الوزن والقافية والجناس والطبَاق. لكن يكفي أن نمعن النظر في التعريفين ليتبين لنا طابعُهما المحدود. فالتعريف الأول ينطبق بالخصوص على المسرحية والرواية بينما التعريفُ الثاني يخص الشعر بالدرجة الأولى. وعلاوة على هذا فإن كلا التعريفين واسعٌ، أي يتعدى نطاق ما نعتبره اليوم أدبا. هل الأستاذ الذي يقول لطلبته : لنتخيل كذا وكذا، هل هذا الأستاذ يفوه بنص أدبي ؟ هل الهذيان الذي يصدر عن المحمومين والمجانين أو عن المرضى أمام المحلل النفساني يمكن أن يعتبر أدباً ؟ أما إذا نظرنا إلى التعريف الثاني فإننا نلاحظ أن النزعة إلى منح الكلام قيمة مبنية على تنظيم ثابت نجدها في ميادين بعيدة عن الأدب، نجدها في الإعلان التجاري مثلاً...

تعريف الأدب يفشل في بناء موضوعه «objet» والإحاطة بهذا الموضوع بصفة مقنعة. ولعل هذا الفشل يرجع إلى الإصرار على دراسة الخطاب الأدبي بمعزل عن الخطابات الأخرى[15]. فما أكثر الخطابات المختلفة الأنواع التي تتلقفنا في كل وقت وحين. لسبب أو لآخر فإننا لا نهتم إلا بالخطاب «الأدبي» ومقرراتنا المدرسية والجامعية لا تولي أيَّ اهتمام للخطابات الأخرى (الخطاب الصحفي مثلا)... محاولة تعريف الأدب محاولة سابقة لأوانها ولن تنتج ثمارها إلا في إطار نظرية شاملة لكل أنماط الخطاب. هذا بالإضافة إلى أنه ليس هناك مبرر لإعطاء الأولوية للخطاب الأدبي على حساب الخطابات الأخرى.

---

14. تودوروف، 1978، ص. 15-18.

15. بارت، 1968، ص. 7 ؛ تودوروف، 1978، أ، ص. 25-26..

تَصْنيفُ الأنواع

إذا قرأتُ في ملصق الإعلان التالي : «أنتيغُون، مأساةٌ لسُوفوكْل» وإذا عزمت على مشاهدة المسرحية فإنني سأذهب إلى المسرح باستعداد فكري معين، حتى وإن كنت أجهل قصّة أنتيغون. ذلك أن كلمة «مأساة» ستجعلني أتنبأ بالجو العام للمسرحية وبمجرى معين للأحداث : سأتخيل أن العنف سيسيطر على العلاقة بين الأبطال، وأن النهاية ستكون مفجعة... هذا الاستعداد الفكري لن أجده في نفسي إذا ما ذهبت لمشاهدة ملهاة أو مسرحية «اجتماعية». انطلاقا من هذه الملاحظة العادية يمكن القول إن كل نوع أدبي يفتح «أفق انتظار»[16] خاصاً به. راجع نفسك وسترى أنك لا تقرأ رواية بوليسية كما تقرأ رواية جنسية أو رواية أبطالُها رعاةُ بقر.

كيف يتكون أفق الانتظار ؟ عندما يطّلع القارئ أو المتفرج على مجموعة من المآسي، فإنه ينتبه إلى العناصر التي تجمع بينها. وعندما يطلع على مأساة جديدة فإنه ينتظر أن يجد فيها العناصر نفسها التي سبق له أن تبينها (عادة بصفة ضمنية). فالنوع يتكون عندما تشترك مجموعة من النصوص في إبراز العناصر نفسها.

هناك عناصر أساسية وعناصر ثانوية. إذا لم يحترم النصُّ العناصرَ الثانوية، فإن انتماءه

16. ياوس، 1970، ص. 81.

إلى النوع لا يتضرر. أما إذا لم يحترم العناصر الأساسية «المسيطرة»[17] فإنه يخرج من دائرة النوع ويندج تحت نوع آخر أو، في الحالات القصوى، يخلق نوعاً جديداً. والجدير بالذكر أن الإخلال بالنوع يعتبر، حسب الثقافات والعصور، تقصيرا مذموماً أو فضيلة يرحب بها.

النوع له اسمٌ به يعرف، ولكن عملية التسمية يعتريها أحياناً بعض التردد[18]. إذا قرأت **المقامة الفاسية** لأبي سعيد الوهراني فإنك ستجدها مخالفة لمقامات الهمذاني والحريري. ومع ذلك فإن ورود كلمة «مقامة» في العنوان سيحثكَ على البحث عن تعليل لها وعن الخصائص البنيوية التي دفعت أبا سعيد إلى اللجوء إليها. وعلى العكس، قد تجد نصّاً لا يسمُه صاحبه بوَسْم المقامة ولكن ذلك لا يمنعك أن ترى فيه خصائص المقامة (مثلا **أحاديث** ابن شرف القيرواني).

عندما تتحدث عن نوع من الأنواع فإنك لا محالة تستند أثناء حديثك، بصفة صريحة أو ضمنية، إلى نظرية في الأنواع. خصائصُ نوْع لا تبرز إلا بتعارضها مع خصائص أنواع أخرى. تعريف النوع يقترب من تعريف العلامة اللغوية عند سُوسير : النوعُ يتحدَّد قبل كل شيء بما ليس وارداً في الأنواع الأخرى. إذا تأملت نوعين (المدح والهجاء مثلا) فإنك ستلاحظ خصائص متعارضة ومتبادلة الارتباط ؛ تحديدُ النوع يقتضي منك أن تعتبر الترادف في مجموعة من النصوص والتعارض بين النوع وأنواع أخرى. لهذا فإن دراسة نوع تكون في الوقت نفسه دراسة للأنواع المجاورة.

هذا لا يعني أنه يلزمك الاعتناءُ بسائر الأنواع عندما تخوض، مثلا، في دراسة الهجاء. لا أظن أن النسيب أو الخمريات ستكون ملائمة لبحثك، يكفي أن تنظرَ جهة المدح، والعتاب، والوعيد، والإنذار، والمناظرة.

* * * *

مسألة الأنواع تذكّر بمسألة الصّور البلاغية. هل يمكنك أن تتكلم عن الأنواع دون أن تلجأ إلى التقسيم ؟ ثم هل للأنواع عددٌ يمكن حصره ؟ قل الشيء نفسه عن الصّور والمحسّنات التي تكاثر عددها مع مرور الزمن في المصنفات البلاغية. ولكن الشّره الاستيعابي والتقسيمي لم يتعرض للأنواع كما تعرّض للصور البلاغية. ومرد ذلك لكون القدماء يميزون بين الأنواع النبيلة والأنواع السوقية فلا يهتمون إلا بالأولى. أما فيما يخص

17. توماشيفسكي، ص. 303 ؛ ياوس، 1970، ص. 83.

18. فييتور، ص 506 ؛ تودوروف، 1972، أ، ص. 194.

المحسنات فإن التفضيل بصفة عامة غير وارد (هل الطباق أنبل من التورية ؟).

من المفيد أن نتعرض بإيجاز لكلام القدماء عن النظم والنثر، وعن الجد والهزل.

النثر يعني التشتت والتبعثر، والنظم يعني الترابط والتماسك. التفرقة مبنية على تشبيه الكلام بالدُّرّ وعلى تفضيل المنظوم على المنثور[19]. النظْم بمثابة الخيط الذي يجمَع الدُّرَرَ ويحفظها من التبدّد والضياع. الخطاب الأكثر تماسكاً هو الخطاب الذي يخضع لأكبر عدد من الضغوط. من الواضح أن درر النثر تنتظم حسب ما تسمح به قواعد النحو وإلا فإن الكلام يصير بمثابة «هذيان»[20]، ولكن الشعر يضيف إلى قواعد النحو قواعد الوزن والقافية. ما القول في السجع ؟ السجع يتجنب التشتت بوسائل شبيهة بوسائل الشعر، والمعروف أنه ابتداء من القرن الرابع، كان السعي لتقريب الشقة بين النثر والشعر : صار الشكلان يعالجان الأغراض نفسها ويستجيران بالمحسنات نفسها.

الكلام عن الجد والهزل يذهب في اتجاهين. فمن جهة يوصَف بالهزل الخطابُ السخيف أو الخطاب الذي لا يجوز أن تطلع عليه «العذراء في خدرها» (شعر ابن الحجاج وابن سُكَّرة مثلا). ومن جهة ثانية توصف بعض أنواع السرد بالهزل. في مقدمة **كليلة ودمنة** يستعمل ابن المقفع كلمة هزل (وكلمة لهْو) كمقابل لكلمة جد. الهزل يحيل على الحكايات الموضوعة على ألسنة الحيوانات، والجد يحيل على «الحكمة» التي يجب استخراجُها من تلك الحكايات. الهزل لا يليق إلا «بالسخفاء»، أما «الحكماء» فإنهم يخترقون الحكاية ويستفيدون من الدرس الأخلاقي الذي تتضمنه[21]. لم يكن السرد مقبولا في الثقافة الكلاسيكية إلا عندما يشتمل على حكمة (**كليلة ودمنة**) أو عبرة (السرد التاريخي) أو صورة بلاغية ترفع من قدره (المقامات). خذْ مثلاً بيت امرئ القيس :

ويوماً علـى ظـهْر الكـثيب تـعذّرتْ
عــلـي وآلـت حـلفـة لـم تحـلّـلِ

يقول الباقلاني معلقاً على هذا البيت : «لا فائدة لذكره لنا أن حبيبته تمنعت عليه يوماً

19. «ألا ترى أن الدر ـ وهو أخو اللفظ ونسيبه، وإليه يقاس، وبه يشبه ـ إذا كان منثورا لم يؤمن عليه، ولم ينتفع به في الباب الذي له كسب، ومن أجله انتخب، وإن كان أعلى قدرا وأغلى ثمنا، فإذا نظم كان أصون له من الابتذال، وأظهر لحسنه مع كثرة الاستعمال» (ابن رشيق، 1، ص. 7).

20. الجرجاني، ص. 2.

21. ابن المقفع، ص. 7 و17.

بموضع يسميه ويصفه»[22]؛ إن ما أزعج الباقلاني هو أنه أصيب بالعي أمام البيت لأن وسائله النقدية لا تؤهله لتحليله : ليس في البيت استعارة يسميها أو طباق يذكره. إذا تعرَّى السردُ من الحكمة ومن العبرة ومن البديع فإنه يُرفَضُ باحتقار. لهذا السبب أهملت حكايات **ألف ليلة وليلة** في الثقافة الكلاسيكية. أيُّ فائدة تُجنَى من حكاية تقول إن فتى دخل بستانا ورأى فتاة جميلة وجرى له معها ما جرى ؟...

* * * *

التصنيف الذي أودُّ اقتراحَه يعتمد على تحليل لعلاقة المتكلم بالخطاب ويعنى على الخصوص بمسألة إسناد الخطاب وبما يترتب عن الإسناد من أنماط خطابية[23]. إذا فكرت لحظة في هذه المسألة فسيتبين لك أن الأنماط الخطابية لا تتعدى أربعة (من وجهة النظر هذه طبعاً) :

1. المتكلمُ يتحدّث باسمه : الرسائل، الخطب، العديد من الأنواع الشعرية التقليدية...

2. المتكلم يروي لغيره : الحديث، كتب الأخبار...

3. المتكلم ينسب لنفسه خطاباً لغيره.

4. المتكلم ينسب لغيره خطاباً يكون هو مُنْشئه. هنا حالتان : إما لا يفطن إلى النسبة المزيفة فيدخل الخطاب ضمن النمط الثاني، وإما يفطن إلى النسبة فيدخل الخطاب ضمن النمط الأول. وكمثال نذكر **لامية العرب** التي أنشأها خلف الأحمر ونسبها إلى الشنفري.

ثلاث ملاحظات :

- النمط يلم عدة أنواع.

- الخطاب الواحد يمكن إرجاعه إلى نمطين، مثلا :

ويـومَ دخـلـتُ الخـدْر خـدْرَ عُـنَيــزَة

فـقــالَت لـكَ الـويلاتُ إنَّكَ مُرْجـلي

كلامُ الشاعر من الصنف الأول ؛ أما كلام حبيبته فإنه من الصنف الثاني (إن كان الأمر

22. االباقلاني، ص. 168.

23.. ألخص هنا ما فصلته في 1976.

يتعلق برواية) أو من الصنف الرابع (إن كان الأمر يتعلق بنسبة).

- في الخطابات المندرجة ضمن الصنف الأول، ينبغي مراعاة حصة الخطاب العام الذي ينبع من «الحقل الثقافي».

للتبسيط يمكن إرجاع الأنماط الأربعة التي ذكرنا إلى نمطين :

I. الخطاب الشخصي

II. الخطاب المروي :

1. بدون نسبة

2. بنسبة :

أ - صحيحة

ب - ز ائفة

ج - خيالية

سأحاول توضيح هذا التقسيم بتحليل سريع لأحد جوانب المقامات.

شخصيات المقامات يمكن إرجاعها إلى صنفين : المتكلم (أبو الفتح الاسكندري) والمستمع (عيسى بن هشام، وكذلك بقية الشخصيات). بين المتكلم والمستمع توجد علاقة شبيهة بعلاقة الأستاذ بالتلميذ. أبو الفتح يتمتع بعدة صفات ولكن صفته الأساسية هي فصاحتُه وإحاطتُه بفنون الكلام.كل مقامة تروي مغامرات لسانه (اللسان بمعنى العضو المعروف وبمعنى اللغة) وعملية نقل معرفته إلى المستمع.

أما عيسى بن هشام فإنه يلعب دوْرَيْن في المقامة. فهو من جهة يساهم كشخصية في الأحداث السردية، ومن جهة ثانية يروي هذه الأحداث وينقل كلام أبي الفتح مع الإشارة إلى السياق الزمني والمكاني الذي قيل فيه.

لَمَنْ يتوجّه بالخطاب ؟ لُمستمعٍ من الدرجة الثانية. وهذا المستمع يصير بدوره راوياً إذ هو الذي يقول : حدثنا عيسى بن هشام قال... الفرق بين الراوي من الدرجة الأولى (عيسى بن هشام) والراوي من الدرجة الثانية هو أن الأول يشارك أبا الفتح في مغامراته ويتلقّى بصفة مباشرة كلامه، بينما الثاني راو صرْف : كل ما نعرف عنه أنه ينقل بصفة مباشرة كلام

عيسى بن هشام وبصفة غير مباشرة كلام أبي الفتح. من قبيل التسرع أن نرى فيه الهمذاني، ذلك أن الهمذاني من لحم ودم بينما عيسى بن هشام كائن «من ورق».

لِمَن يوجّه الراوي الثاني خطابه ؟ لعله من غير الفطنة أن نذهب إلى القول إنه يخاطب القارئ، أو القول إنه لا يخاطب أحداً، فبمجرد أنه يتكلم فإنه يوجِّه كلامَه إلى شخْص ما. تأمّل افتتاحية المقامة ودقّقْ فيها النظر : حدثنا عيسى بن هشام قال... ما هي الصورة التي يرسمها المتكلم لنفسه ولمُخاطَبه ؟ السؤال يمكن طرحه بكيفية أخرى : لماذا يروي ما حدثه به عيسى بن هشام ؟ لأنه مهتم بالأدب وبالكلام البليغ. وبالإضافة إلى ذلك فهو معجب بما سمع من عيسى بن هشام. وإلا فَلِمَ ينقل كلامَه ؟ وهو فوق ذلك يفترض أن لمخاطبه الاهتمامات نفسها، وإلا فَلِمَ يتوجه إليه بالخطاب ؟

المقامة تحقق ثلاثة مواقف خطابية : الموقف الأول يجمع أبا الفتح بعيسى بن هشام، الموقف الثاني يجمع عيسى بن هشام بمخاطب غير مسمّى، الموقف الثالث يجمع هذا الأخير بمخاطب جديد غير مسمّى. المقامة ترسم على التوالي صورة لثلاثة متكلمين وثلاثة مستمعين. السلسلة تنطلق من أبي الفتح وتنتهي عند المتلقي الثالث.

هذه الطريقة في الإسناد تذكّركَ بلاشك بالحديث. الحديث يقرر قواعد السلوك الفردي والجماعي، وتأثيرُه يمتدّ إلى أنواع كتابية عديدة. لولا الحديثُ لما كانت المقامات. إذا حللت نصّ الحديث من وجهة النظر هذه، فإنك ستجد أن شخصا يملك معرفة (الرسول) يعلّم شخصاً آخر يريد أن يعرف أو بحاجة إلى أن يعرف. هذا الشخصُ ينقُل ما تعلّم إلى شخص آخر، وهكذا إلى أن يثبت النصّ في أحد الصِّحاح. لهذا نرى علماء الحديث يميزون قسمين داخل النص : المتن، يعني كلام الرسول، والسند، أي سلسلة الثقات الذين بلّغوا المتن.

رواةُ الحديث عديدون بينما لا يروي كلام أبي الفتح إلا عيسى بن هشام الذي يصاحبه ويُشيد بفضله وينشر أقواله. الوظيفة التي يقوم بها ينبغي ربطها بالطريقة التي كان يُذاع بها الشعر القديم. كان للشاعر الجاهلي راوية يحفظ أشعاره ويعرف أخباره ويشيع أبياته بين الناس. ورغم أن الكتابة لم تكن مجهولَة فإن الشعر كان يُتداول من فم إلى أذن. والشيء الذي لا يجب إغفاله هو أنه في وقت جمع دواوين الشعراء، اتبع العلماء طريقةً شبيهة بطريقة جمع الحديث[24].

---

24. بلاشير، ص. 92 و119.

مهمة جَمْع الحديث والشعر الجاهلي والأمثال والأخبار كان يقوم بها العلماء ويخصصون لها قسطاً من حياتهم. هذه المهمة كانت لها أبعاد تتجاوز حب الاطلاع : البحث كان يهدف إلى الإحاطة بـ«الأصل»[25]، بالنبع، بالتفتح الأول للغة، والدين، والشعر، والتاريخ. وحتى عندما تم جمع النصوص الأساسية، فإن السفر في طلب العلم ظل شبه واجب، بحيث قل أن تقرأ ترجمة عالم لم يُسافر إلى البلاد البعيدة للقاء بعض شيوخه. من هنا عادتان فكريتان متكاملتان : الاستشهادُ الثابت بخطاب الماضي، وذكر الوسطاء الذين بفضلهم شقّ هذا الخطاب طريقه حتى وصل إلى من يستشهد به.

قلنا إن عيسى بن هشام يتميز قبل كل شيء بكونه يتلقّى كلام أبي الفتح ويحفظه. لتأدية هذه الوظيفة لابد له من السفر. الأسفار لها تعليلات مختلفة في المقامات، إلا أن القصد منها في النهاية هو لقاء صاحب القول البليغ والتعرف عليه والاستماع إليه.

بقي لنا أن نفحص نقطة أخيرة : أبو الفتح وعيسى اسمان غير معروفين خارج المقامات. ليس لهُما حياة مستقلة عن النص الذي يضمُّهما. هل نقول إن وضع المقامات وضْع النصوص المزيفة والمختلقة ؟ لا، لأن النسبة المزيفة تقتضي أن يكون الشخصُ الذي يُنسب إليه النصّ معروفاً، وأن يكون قد أنْشأ نصوصاً معلومة يعمل على منوالها عند النسبة[26]. المقامات ليست من هذه القبيل : أشخاص الهمذاني «من ورق» أي أنهم خياليون. إذا عرضنا المقامات على الجدول الذي رسمناه آنفا، فسنجد أنها تدخل ضمن : II. 2، ج، أيْ ضمنَ الخطاب المرويّ بنسبة خيالية.



25. أركون، 1973، ص. 190-192.

26. كيليطو، 1980، ص. 394.

قَواعد السَّرد

الكلام عن القواعد السردية يبدو لأول وهْلة غريباً، لأنه يذكّر بمرحلة ثقافية قديمة كان الناقد أثناءها يلعب دور الموجّه فيعرض للكاتب النماذج التي يجب اتّباعُها دون مناقشة. عندما يستخلص قدامة بن جعفر مثلا قواعد الشعر فإنه يُلزم بها الشعراء...

لا أقصد هذا النوع من التوجيه عندما أستعمل كلمَة «قواعد» ولا أعتبر القواعد مكتسيةً صبغة إلزامية من نوع : اكتُبْ حسبَ مَشيئتي وإلاَّ قطعتُ يدَكَ. أريد فقط أن أشير إلى العلاقة التي تربط القائم بالسرد بالقواعد من جهة، والعلاقة التي تربط المتلقي للسرد بالقواعد نفسها من جهة أخرى. مهما قيل عن الأنواع وشرعيتها ومهما قيل عن قواعد الأنواع، فإن القائم بالسرد ينطلق من تجارب سردية عليه أن يتخذ منها موقفاً إمّا بالإذعان لها أو التمرد عليها، مع العلم بأنك لن تجد أبداً إذعاناً صرفاً أو تمرداً جذرياً. والمتلقي للسرد يقوم بدوره بالعمل نفسه ولكن بصفة معكوسة، إذ ينطلق من النص السردي ثم يقرنه بما يعرف من النماذج السردية. كلاَ الطرفيْن يصول ويجول مع قواعد السرد.

* * * *

للعب جدّيتُه[27] التي تظهر في كون اللاعب يقبل التقيد بقواعد ثابتة تحد من مبادرته

27. غادامر، ص 27.

وتجعله يتحركُ في إطار ضيّق. هذه القواعد يشترك في معرفتها اللاعب والمتفرج على حدٍّ سواء. ورغم أن كل مباراة تمتاز بتسلسل خاص لا تجده في غيرها، مما يجعلها فريدةً من نوعها ويضمن عنصرَ التشويق والمتابعة المتحمسة، فإن هذا الشكل الدائم التجدد لا يغير شيئاً من القواعد التي تبقى قارة ولا يجوز مناقشتها.

إذا سلّمنا بأن السرد، كالسياسة والصدفة، لعبةٌ، فإنه يجب علينا أن نبحث عن القواعد التي يخضع لها. ذلك أن اللاعب والمتفرج يعرفان قواعد اللعب بصورة جلية وصريحة، بينما يكاد القائم بالسرد والقارئ يجهلان قواعد السرد أوْ لا يعرفانها إلا بصفة ضمنْية غامضة لا تتعدى مرحلة الإحساس المُبْهَم. وفرقٌ بين أن تحس بوجود قاعدة وبين أن تعلن عنها بكيفية واضحة.

كانت هناك محاولات عديدة لإبراز قواعد السرد، من أفلاطون إلى هنري جيمس، مروراً بالحريري وابْن الخشاب وديدرُو. لكن أغلب المتقدمين أدخلوا في حسابهم اعتبارات فلسفيةً أو دينيةً أو مدرسيةً، تجعلهم يقفون من السرد موقف المناهض أو المدافع، أو تجعلهم يعتنون بنوع معين، أو تجعلهم يصبون اهتمامهم على ما ينبغي أن يكون عليه السرد. فالتناول العلمي لقواعد السرد لا نلمسه بصفة جذرية إلا منذ أن أصْدر فْلاَدمير پْرُوپْ دراسته عن الحكاية الفولكلورية، مع العلم بأن پروپ هذا لم يكن يتوقع التطورات التي أسفر عنها كتابه. ذلك أنه اقترح نموذجاً لا يشمل إلاّ نوعاً واحداً هو الحكاية الفولكلورية. لكن الباحثين الذين جاءوا بعده تبيّن لهُم أن النموذج المقترح يمكن أن يغطي أنواعاً أخرى، فأخذوا في تحويره وتعميمه بحيث صار موضوع البحث هو السرد بصفة عامة، وليس هذا النوع السردي أو ذاك، أي أخذ الاهتمام ينصب على قواعد اللعبة في حد ذاتها. وهذا ما نلاحظه (إذا ما اقتصرنا على الميدان الفرنسي) عند غْرِيماس ورُولانْ بارتْ وتلامذتهما.

لم يكن لهذه الدراسات، حسب ما أعرفُ، صدىً كبيرٌ في العالم العربي. ولعل السبَب يكمن في كون الباحث العربي، نظرا للمرحلة الثقافية التي يجتازها، يُعنَى بالدرجة الأولى «بالمضمون»، مما يجعل المناقشة تتركز أساساً على العلاقة بين الرواية والمجتمع وعلى الدور الذي يجب أن تلعبه الرواية في المجتمع. إذ ذاك لا مفر من خوض «الحرب الإيديولوجية»، ومن تقييم الإنتاج، مما يجعل من الباحث ناقدا أي ـ حسب المدلول القديم للكلمة ـ صيرفيا يميز القطعة الجيدة من المزيَّفة. لا ينبغي أن يُفهم من كلامي هذا أنني بصدد الدفاع عن «الشكلانية». إنني أسعى فقط إلى التنبيه على المُستويات المختلفة التي لابد من مراعاتها أثناء العملية النقدية وعلى العلاقة التي تربط هذه المستويات. وإن الملاحظات التالية ستُعنى،

رغم طابعها الشكلاني، بل بفضل هذا الطابع، برصد النقطة التي يفرض المضمون أثناءها نفسه ويصير متحكّماً في اللعبة السردية.

* * * *

لنبدأ أولا بقراءة القطعة التالية :

«قالت بلغني أيّها الملك السيعد أنه كان في قديم الزمان وسالف الدَّهر والأوان في مدينة الصين رجلٌ خيّاط مبسوط الرزق يحب اللهو والطرب وكان يخرج هو وزوجته في بعض الأحيان يتفرّجان على غرائب المتنزهات فخرجا يوما من أول النهار ورجعا آخره إلى منزلهما عند المساء فوَجدا في طريقهما رجلاً أحدَبَ رؤيتُه تضحك الغضبانَ وتزيل الهمَّ والأحزان فعند ذلك تقدم الخياط هو وزوجته يتفرجان عليه ثم إنهما عزَما عليه أن يَروح معهما إلى بيتهما لينادمهما تلك الليلة فأجابهما إلى ذلك ومشى معهما إلى البيت فخرج الخياط إلى السوق وكان الليل قد أقبل فاشترى سمكاً مقْلياً وخبزاً وليموناً وحلاوةً يتحلون بها ثم رجع وحط السمك قدام الأحدب وجلسوا يأكلون فأخذت امرأة الخياط جزلة سمك كبيرة ولقمتها للأحدب وسدت فمه بكفها وقالت والله ماتأكلها إلا دفعة واحدة في نفس واحدة ولا امهلك حتى تمضغها وكان فيها شوكة قوية فتصلبت في حلقه لأجل انقضاء أجله فمات. وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح»[28].

من يقرأ هذه القطعة لن يجادل في كونها لا تشكل حكاية كاملة. ذلك أن تعوده على قراءة الحكايات أو الاستماع إليها قد كوّن فيه حاسةً تجعله يستطيع أن يقرر بصفة قطعية أهُو أمام حكاية أم لا، حتى وإن كان لا يقدر أن يعطي تعريفاً دقيقاً للحكاية، تماماً كما أن تعوده على اللغة يجعله قادراً على أن يقرر، وبدون تردد، متى يكون بصدد جملة، حتى وإن كان لا يعلم تعريفا للجملة، بل حتى وإن كان لم يسمع قط بكلمة «جملة». بفضل هذا الشعور يعرف أن الحكاية أعلاه غير تامة، كما أنه عندما تسكتُ شهرزاد عن الكلام المباح، لا يغيب عنه البترُ الذي يسببّه هذا السكوت. بل لعل هذا البتر هو الذي يجعله يلمس إحدى مقومات الحكاية. ومن الطريف أن نشير إلى أن الصباح الذي يُدرك شهرزادَ ويعلق الحكاية له ما يقابله في بعض البلدان حيث توقف التلفزةُ عرضَ الشّريط في الموضع «الساخن» لتحشر إشهاراً تجاريا، ثم بعد ذلك تُتابع إذاعة الشريط...

28. **ألف ليلة وليلة**، «حكاية الخياط والأحدب واليهودي والمباشر والنصراني».

كتعريف أول نقول إن الحكاية مجموعةٌ من الأحداث (أو من الأفعال السردية) تتوق إلى نهاية، أيْ أنها موجهةٌ نحو غاية. هذه الأفعال تنتظم في إطار «سلاسل» تكثر أو تقلّ حسب طول أو قصر الحكاية، وكل سلسلة «séquence» يشدّ أفعالَها رباطٌ زمني ومنطقي[29].

فمثلا الذهاب إلى النزهة يتبعه رجوع إلى البيت. الذهاب والرجوع ينتظمان في سلسلة أولى (النزهة). قل الشيء نفسه عن لقاء الأحدب والسرور بمنظره ودعوته وإجابته بالقبول. هذه الأفعال تكون سلسلة ثانية (الدعوة). ثم هناك السلسلة الثالثة التي تضمّ خروجَ الخياط إلى السوق وشراء السمك ثم رجوعه إلى البيت (السوق). وأخيراً هناك سلسلة رابعة (الوليمة) بوسع القارئ أن يلمس مكوّناتها.

الرباط الزمني الذي يشد الأفعال السردية لا يشكل صعوبة تُذكَر، لكن أم المشاكل نجدها عندما نخوض في البحث عن الرباط المنطقي. هل هناك منطق لتسلسل الأحداث السردية ؟ إنْ أجبنا بنعَمْ وجَبَ علينا أن نحدد بدقة نوعيةَ هذا المنطق.

إن القائم بالسرد يجد نفسه، في كل نقطة من الحكاية، أمام اختيارات تتجسد في إمكانيات سردية جد كثيرة. ولكيْ تُتابع الحكايةُ طريقها عليه في كل لحظة أن ينقل إحدى الإمكانيات من القوة إلى الفعل، وهذا يقتضي إهمالَ الإمكانيات الأخرى[30]. فمثلا بإمكان القائم بالسرد أن يجعل الأحدب لا يقبل دعوة الخياط، كما أن الشوكة كان يمكن أن يبتلعها الخياط أو زوجته بدل الضيف، والشوكة كان يمكن أن تمر بسلام عبر حلق الضيف إلخ...

أمام هذه الإمكانيات التي تكاد تكون لامتناهية، تبدو حرية القائم بالسرد مطلقة، إذ باستطاعته أن ينقل أية إمكانية من القوة إلى الفعل. إلا أن من يتأمل قليلاً في هذه المسألة يجزم بالعكس ويتبين له المدى الضيق الذي يدور فيه القائم بالسرد. فهذا الأخير لا يتصرف إلا ضمن ثلاثة قيود (على الأقل) تشل حركته بحيث تكاد قدرته على الاختيار تنعدم.

* * * *

القاعدة الأولى تخصّ ما يمكن أن نسميه تعلّق السابق باللاحق، أي أن اختيار إمكانية مرتبطٌ بالإمكانية التالية التي يضعها القائم بالسرد نصب عينه والتي بمقتضاها يتم اختيار الإمكانية السابقة لها. معنى هذا أن الإمكانية الأخيرة التي يختارها القائم بالسرد والتي

29. بارت، 1966، ص. 26.

30. بريمون، ص. 60-61 ؛ جونيت، ص. 92.

تشكّل نهاية الحكاية تتحكم في الإمكانية ما قبل الأخيرة، وهذه بدورها تتحكم في الإمكانية التي تسبقها مباشرة، وهكذا إلى أن نصل إلى الإمكانية الأولى أي إلى بداية الحكاية. وبعبارة أخرى فإن النهاية تتحكم في كل ما يسبقها[31] وإن حرية القائم بالسرد لا تتجلّى إلا في اختيار النهاية، إذ بمجرد هذا الاختيار يفلت الزمام من يده ويصبح أسير هذا الاختيار.

لضيق المجال لن يتسنى لنا أن نقرأ، منْ هذه الزاوية، حكايةَ الخياط بكاملها. سنكتفي إذن بالقطعة القصيرة التي أوردناها وسنأخذ في قراءتها ابتداء من النهاية : مات الأحدب لأن شوكة تصلّبت في حلقه، والشوكة تصلّبت في حلقه لأنه ابتلعها، وقد ابتلعها لأن زوجة الخياط لقمته، وقد لقمته لأنهم كانوا يأكلون، وقد كانوا يأكلون لأن الخياط اشترى ما يتعشَّوْن به، وقد اشترى الخياط ما يتعشون به لأن الأحدب قبل الدعوة، ولقد قبل الأحدب الدعوة لأن الخياط استدعاه، وقد استدعاه الخياط لأنه لقيه أثناء عودته من النزهة، وقد عاد الخياط من النزهة لأنه خرج أول النهار، وقد خرج لأنه يخرج عادة للتفرج على غرائب المتنزهات، وقد كان يخرج للتفرج على غرائب المتنزهات لأنه كان يحب اللهو والطرب.

هذا «التمرين» الذي قمنا به يبين تحكم اللاحق في السابق ويجعلنا نلمس وظيفة كل نقطة في الحكاية. كيف نفهم مثلا هذه العبارة : «وكان الليل قد أقبل» ؟ اختيار هذا الوقت بالذات لا ينبغي أن يفسّر بما سبقَ بلْ بما سيأتي. ذلك أن الخياط وزوجته سيحملان الأحدب الميّت إلى بيت طبيب ثم يلوذان بالفرار، وعندما ينزل الطبيب يمنعه الظلام من رؤية الأحدب. إذ ذاك سيعثر ويسقط الأحدب ويظن الطبيب أنه قتله...

من كل هذا نستنتج أن الحكاية يمكن أن تقرأ قراءتين. القراءة الأولى («العادية») تتم من اليمين إلى اليسار أي من البداية إلى النهاية . القراءة الثانية التي يمكن أن نسميها القراءة «العالمة»، لأنها تجعلنا نلمس البناء السردي عن كثب، بل تجعلنا نعيدُ صياغة الحكاية بعد تفكيك مكوناتها، هذه القراءة تتم من النهاية إلى البداية، من اليسار إلى اليمين.

القراءة «العادية» تشد بخناق القارئ وتجعله يبتلع الأحداث بدون مضغ ويقفز الصفحات لكي يصل أخيرا إلى النهاية التي يتلهف على معرفتها. إن اللذة التي تمنحها هذه القراءة يؤدى ثمنها غاليا، ذلك أن القارئ، بجريه وراء الوهم، يفقد انضباطه وتحكمه في نفسه ويعيش فترة استلاب. إن ما يشده إلى الوهم هو التأرجح المستمر بين عدة إمكانيات، هذا التأرجح الذي لايسكن إلا عندما تظهر نقطة الختام. وعلى العكس من ذلك فإن القراءة

31. جونيت، ص. 93 ؛ بارت 1970، أ، ص. 187-188.

«العالمة» تحرر القارئ من الوهم ومن المشاركة الوجدانية وترفعه إلى مرتبة تجعله يشارك هذه المرة لا الشخصيات بل القائم بالسرد نفسه. القراءة العادية يسيطر عليها منطق العرضية بحيث أن الذهاب قد يتبعه رجوع أو عدم رجوع. أما القراءة العالمة فإنها تحت حكم منطق الضرورة بحيث أنها تبدأ بالرجوع وإذ ذاك لا مفرّ من أن يكون هناك ذهاب.

* * * *

بالإضافة إلى ارتباط السابق باللاحق هناك قاعدةٌ ثانيةٌ وهي ارتباط تسلسل الأحداث بنوع الحكاية. إن أنواع الحكاية كثيرة وهناك أنواع تفرض تسلسلاً معيناً يكون على القائم بالسرد أن يحترمه. فالمرور من نقطة إلى نقطة في الحكاية يتم وفقا لجدول من الأحداث يجب تكرارُه. وهذا ما نلاحظه في بعض الحكايات الشعبية وكذلك في المقامات. فالمعروف أن منشئي المقامات احترموا بصفة عامة التسلسلَ الثابتَ للأفعال السردية كما وضعه الهمذاني. وهنا لابد من الإشارة إلى أن تحقيق الإمكانية النهائية، الذي قلنا بأنه المجال الوحيد الذي تظهر فيه حرية القائم بالسرد، يكون بدوره مقيّداً بالنوع، بحيث تنعدم تماما حرية الاختيار. انظرْ مثلاً النهاية المتكررةَ لروايات رعاة البقر وللروايات البوليسية...

* * * *

القاعدة الثالثة التي سنشير إليها تخص العُرف والعادة، ذلك أن تسلسل الأفعال السردية رهينٌ باعتقادات القارئ حول مجرى الأمور. فالقائم بالسرد ملزم باحترام هذه الاعتقادات إلى حد أنه يمكن أن يقال إن القائم بالسرد الفعلي هو القارئ[32].

القائم بالسرد يعرف جيّداً اعتقادات القارئ ويوجّه السرد حسب متطلباتها. إذا حكى مثلاً أن ذئباً التقى بحمَل، فإنه لا محالة سيجعل الذئب يفترس الحمل. حريته هنا مقيدة باحتمال يستحيل تخطيه. لنفرض أنه يقوم بعكس الآية، ماذا سيحدث ؟ هل يتصور أن يفترس الحمَل الوديع الذئب الذي هو أقوى منه، هذا بالإضافة إلى أن الحمل لا يأكل اللحم ؟ من الممكن حدوث هذا الشيء العجيب في الحكاية الساخرة وإذ ذاك سيتقبله القارئ بالابتسامة. أما إذا كانت لهجة القائم بالسرد جادة فإن القارئ سيبحث عن تأويل لهذا الخبر الفريد من نوعه، وإذا تبين له أن النص لا يسمح بهذا التأويل فإنه سيزجّ الخبر في إطار الحكاية «المخيبة للظن». وهذا النوع الأخير موجود أو يمكن اختراعه.

32. بارت، 1970، أ، ص. 157.

نستخلص من هذه الملاحظة أن لكل نوع عُرفاً خاصاً به[33]، وإن كان العرف «النوعي» يناقض العرف الذي يخضع له القارئ في حياته اليومية وفي اعتقاداته. الحكايات على ألسنة الحيوانات والحكايات التي يشترك فيها الإنس والجن والحكايات التي تحدث فيها الخوارق، كل هذه الأنواع لها عرفها المستقلّ الغريب، ورغم ذلك يتقبّلها القارئ بصدر رحب لأنه يدخل في اللعبة النوعية ويضع معتقداته بين قوسين.

إن مسألة الاحتمال والعُرف هي الميدان الفسيح الذي تكمُن فيه الإيديولوجيا التي قد يشترك فيها ـ إلى حد ما ـ القائمُ بالسرد ومخاطبُه، أيْ القارئ[34]. فتسلسل الأحداث يجب أن يدرس من هذه الزاوية، بحيث نلمس كيف توجه الاعتقاداتُ (المعلن عنها والمتسترة) الانتقال من فعل سردي إلى الفعل الذي يليه. وذلك يتطلب منا أن نعتني بدقة «بالنسق الثقافي»[35] وأن نبيّن كيف يشد إليه الحكاية ويتحكم في أحداثها. يظهر هذا جلياً في القطعة التالية من مقامات الحريري :

«قال الحارث بن همام : طحا بي مرَحُ الشباب وهوَى الاكتساب إلى أن جبت ما بين فرغانة وغانة أخوض الغمار لأجني الثمار وأقتحم الأخطار لكي أدرك الأوطار. وكنت لقفت من أفواه العلماء وثقفت من وصايا الحكماء أنه يلزم الأديب الأريب إذا دخل البلد الغريب أن يستميل قاضيه ويستخلص مراضيه ليشتد ظهره عند الخصام ويأمن في الغربة جور الحُكّام فاتخذت هذا الأدب إماماً وجعلته لمصالحي زماما فما دخلت مدينة ولا ولجت عرينة إلا وامتزجت بحاكمها امتزاج الماء بالراح وتقويت بعنايته تقوي الأجساد بالأرواح. فبينما أنا عند حاكم الإسكندرية...»[36].

ما يَلفت النظر في القطعة هو التعليل المتعلق بالسلوك بحيث أن تفسيراً مطنباً يصحب الفعل السردي. هذا التفسير (أو هذا التعليق) يندرج، نظراً لصبغته التعميمية، في إطار المثل (أقتحمُ الأخطار لكي أدركَ الأوطار...) ويمتاز بأسبقية في الزمن إذ ينبع من «العلماء» و«الحكماء»، يعني من الماضي. الدعوة إلى تكرار النماذج السالفة تبرر هنا نوعَ الارتباطات الاجتماعية التي ينبغي أن يعتني بها «الأديب الأريب»...

33. تودوروف، 1971، ص. 94.

34. أقصد القارئ المعاصر للمؤلف.

35. بارت، 1970، أ، ص. 153-154.

36. الحريري، 1326، ص. 77-78.

هناك عدة حكايات لا تولي أهمية لمثل هذا التعليق المطنب. لكن عدم وجوده بصفة صريحة لا يمنعه من العمل بصفة ضمنية، ولاكتشافه يكفي فقط أن ننتبه إلى الإمكانيات السردية التي يطرحها جانبا القائم بالسرد وإلى الإمكانيات التي يحتفظ بها ويحققها. في هذا الطرح والاحتفاظ يكمن تعليق غير مباشر يفتح آفاقاً واسعة أمام النقد الإيديولوجي.

* * * *

القيود الثلاثة التي أشرنا إليها بسرعة (ارتباط السابق باللاحق، نوع الحكاية، أفق الاحتمال والعرف) تشكل قواعد اللعبة السردية. ورب قائل يقول : ما أكثر الحكايات التي لا تلتزم بهذه القواعد، خصوصاً في السنوات الأخيرة، مع التجارب الجديدة في الحقل السردي. لكن عدم احترام القواعد لا يمحوها. بل لعل خرق القاعدة هو الذي يضع الأصبع عليها ويبرزها بكل جلاء. ذلك أنها تصير، لتعود القارئ عليها، وكأنها من طبيعة الأشياء، إلا أنها عندما تخرق تسترعي الانتباه ولا تعود بديهية وتعلن عن نسبيتها أي ارتباطها بنوع معين أو حقبة معينة أو حقل ثقافي. هذا الوعي بالنسبة قد يؤدي، لا نقول إلى اندثار القاعدة المألوفة، بل إلى ظهور قاعدة جديدة تتحكم في نوع سردي جديد.

وفي هذا الإطار نشير إلى أن ظهور ما يسمى بالرواية الجديدة قد واكب ظهور الدراسات البنيوية. ليس للصدفة، في نظري، أي دور في هذا الميلاد المزدوج. إن الخرق السافر للقواعد السردية التي كان الغرب متعارفاً عليها يظهر بكل وضوح في أساطير بعض المجموعات «البدائية»، كالأساطير الهند - أمريكية التي حللها كلود ليفي ستروس. هذه الأساطير تبدو «بلا رأس ولاذَنَب» أي مخالفة للنمط المألوف، تماماً كما كانت تبدو الرواية الجديدة في الخمسينات للقارئ الغربي. إنها ظاهرة ينبغي للمؤرخ أن يهتم بها.

إذا تركنا جانباً مسألة الأساطير، فإننا نلاحظ أن البنيويين اهتموا في بادئ أمرهم على الخصوص ببعض الأنواع السردية التي تعمل فيها القواعد بصفة آلية كالقصص المصورة والقصة الشعبية والرواية البوليسية، أي الأنواع الاستهلاكية التي تحترم القواعد المألوفة بطريقة عمياء. هذا في الوقت الذي كانت الرواية الجديدة تبرز بدورها هذه القواعد، ولكن بصفة سلبية، بالتشويش عليها وخرقها. وليس من الضروري أن نقول إن إحدى الظاهرتين أثرت في الأخرى.

دراسة الأدب الكْلاسيكيّ
مُلاحظات منْهجية

الملاحظات التي سأورد تدخل ضمن سؤال عام هو : كيف ندرس الأدبَ الكلاسيكي؟ ليست المسألة مسألة طريقة تقنية أو موضة منهجيّة. كلنا يعلم أن السؤال يندرج تحت سؤال آخر : ما هي علاقتنا بالأدب الكلاسيكي ؟

الطريقة التي نتناول بها النصوصَ القديمة ترتكز على نمط وعلى تعريفات تختلف درجة وضوحها بحسب الباحثين. وعندما يتعلق الأمر بنصوص أدبية، فإن الباحث يعتمد طيلة عمَله، سواء شاء ذلك أم كره، على تعريف للأدب وعلى مفاهيم تغيب أحياناً عن وعيه. ما هي المفاهيم السائدة اليوم في الدراسات الأدبية العربية ؟

1. مفهومُ الفرد المُبدع

لا يكاد الباحث العربي يعتني إلاّ بشخصيات الماضي الفذة. كلّ اهتمامه ينصب على «الفُرسان» المتبخترين فوق حشود المشاة الذين لم تَجُد عليهم الآلهةُ بفرس كريم يركبونه ويرتفعون به عن الأرض. وقد تتبدل الصورة شيئا ما فنرى الباحثَ يتحدث عن «القمم»: الأدبُ الكلاسيكي جبالٌ ووديان : التجوّل في الوديان لا قيمةَ له ولا نفع يُرجَى منه ؛ من الأحسن تسلق الجبال حيث الهواء صاف ومنعش. أما كيف يتم الربط بين قمة وقمة فذلك

هو العجب العجاب : الباحث لا يجشّم نفسه مشقة النزول من جبل ثم الصعود إلى جبل آخر. إنه يستطيع أن يطوي الجبالَ كما تُطوَى صفحات الكتاب، يكفي أن يغمض عينيه ويقفز برشاقة فينتقل بسلام من قمة إلى قمة. وتشاهده القردة فتذهل وتحسده على تحليقاته التي تعادل تحليقات الطيور الجوارح.

2. مفهومُ التعبير

لقد تعودنا على الدراسات التي تندرج في إطار ما يسمى «الإنسان ومؤلفاته» «l'homme et l'œuvre»، إلى حد أنه يصعب تخيّل دراسة عن أحد المؤلفين لا تبتدئ بسرد لحياته وإشارة إلى مجتمعه (حسب الترتيب الرباعي : الحياة السياسية، الاقتصادية، الاجتماعية، الثقافية). هذا النهج يدعو إلى تأرجح مستمر بين النصوص وما تعبر عنه ويؤدي أحياناً إلى استنتاجات عجيبة. مثلاً يقول شوقي ضيف متحدثاً عن الحريري : «ولسنا ندري أحج أم لم يحج ؟ ويغلب على ظننا أنه أدى فريضة ربه، ففي مقامته نزعة دينية وخلقية تدل على أنه كان حفياً بدينه، مرضياً في سلوكه وخلقه»[37]. ولعمري إن في المقامات نزعة خمرية، فهل نقول إن الحريري كان سكّيراً ؟ إن عدم العناية بالأنواع الأدبية وبمنطقها يجعل الباحث ينتقل دون احتراس من نص إلى نفسية.

الباحث نفْسه يلزم المؤلفَ الكلاسيكيَّ أن يكون مرآة لعصره مع أن إستطيقَا المرآة،كما هو معروف، وليدةُ القرن التاسع عشر. وعندما لا يتيسر له المرور من نص إلى مجتمع، فإنه يلُوم المؤلف ويؤنّبه ويحمّل البلاغة مسؤولية ما آلت إليه النصوص من تردٍّ في الألعاب اللفظية العقيمة. البلاغة ساحرة تحجّر كل ما تلمس بقضيبها المشؤوم، أو هي مومس تصيب من يقترب منها بمرض لا يُرجَى شفاؤه.

3. مفهوم تلاحُم أجزاء النص

من المفيد منهجياً أن نفترض في كل نص وحدةً خاصةً تربط بين أجزائه. لكن الملاحظ أن الوحدة التي نتمنى أن نجدها في النصوص القديمة نستوْردها في الغالب من نماذج حديثة. لنتدكر مثلاً ما قيل حول تناثر أبيات القصيدة. إن رد فعل الباحث العربي يختلف عن رد

37. ضيف، ص. .47.

فعل المستشرق. عندما يكتشف الأول شاعراً (ابن الرومي) أو ناقداً (ابن طباطبا) يجعل من وحدة القصيدة مبدأ أساسياً، فإنه يشعر بالفرح يغمره بعد أن وجد الضالة التي كان ينشدها بإلحاح. لقد عثر أخيرا على الوسيلة السحرية التي تمكّنه من الرد على من يطعنون في وحدة القصيدة. أما المستشرق فشعورُه من نوع آخر، فهو عندما يتناول النصوص العربية بالدرس يكون قد وطئ أرضاً أجنبيةً موحشة تستلزم منه إعادة النظر في مفاهيمه. ولكنه كثيرا ما يعزّ عليه التخلي عنها فيبحث ويجد (طبعاً) ما يناسبها ويَخرج من عمله مرتاحاً لعموميتها وصلاحيتها لكل زمان ومكان.

إننا نتخيل أحياناً أنه تكفي معرفة العربية لكي نفهم النصوص الكلاسيكية. هذا التخيل ليس صحيحاً كلّ الصحة. القاموس وحده لا ينفع في تقريب المسافة بين شاعر كالوأواء أو ابن سُكَّرة وقارئ القرن العشرين. لابد من معرفة شيء آخر ليتمّ اللقاء.

لقد بين يَاكُوبسون أن عملية الاتصال عن طريق اللغة تستدعي وجود مجموعة من العناصر[38] نذكر منها أربعة :

المتكلّم   الخطَاب   المُخاطَب

النَّسـق

المتكلم يوجه خطاباً إلى مخاطَب، وهذا الأخير يفهم الخطاب لأنه يشترك مع المتكلم في امتلاك النَّسق. وإذا انعدم هذا الاشتراك فإن عملية التواصل تفشل لا محالة. وهذا ما يحدث بالطبع عندما يجهل المخاطب اللغة التي يستعملها المتكلم.

من هو مخاطَب المؤلف الكلاسيكي ؟ الجواب بسيط : المؤلِّفُ الكلاسيكي يخاطب معاصريه. ومع ذلك فإننا في بحوثنا كثيراً ما نهمل دراسة المخاطَب ولا ننتبه إلاّ للعلاقة بين المتكلم والخطاب. ذلك أننا نفترض أن المتكلم موجود في الخطاب ونفترض أن المخاطب لا يوجد إلا خارج الخطاب. لكن يكفي أن نحلل بدقة خطاباً ما ليتبين لنا أنه يرسم صورة واضحة للمخاطب. يقول باختين : «كلُّ كلمة أدبية تشد إليها بدرجة قوية أو ضعيفة مستمعها أو قارئها أو ناقدها، وتعكس في مَتْنها اعتراضاته أو أحكامَه أو وجهات نظره المسبقة»[39].

38. ياكوبسون، ص. 213-214.

39. باختين، ص. 229.

يترتب عن إهمال المخاطب إهمالُ النَّسَق. المؤلف الكلاسيكي يستند في إنشائه إلى نسق معين يملكه المخاطب بصفة بديهية ويؤول الإنشاء ابتداء منه. ما هي ملامح النَّسَق الكلاسيكي ؟ من العسير الإحاطةُ بها. لا يكفي التكلم عن الوسائل التقنية كالسجع والبديع... لنقل إن النسق مجموعة العلاقات التي تنسج داخل نص معين، ومن نص لآخر. قد نسرد العناصر التي يتكون منها : الأغراض، البلاغة، الأدب (بالمعنى القديم)، الوظيفة الاجتماعية للنص، النظرة إلى الشخصية والتاريخ، الأفق الثقافي... لكننا لن نفعل شيئاً إذا لم نبرز النظام الذي يجمع هذه العناصر ويكون منها وحدة لا تتجزأ.

يحدث سوءُ التفاهم عندما نعتمد على نسق حديث أثناء حكمنا على نصوص قديمة ترتكز على نسق مخالف. وهذا يؤدي إلى أحكام لا نقول إنها خاطئة، ولكن في غير محلها. لا ينبغي أن نتوهم أن النسق الكلاسيكي ماثل أمامنا بوضوح بحيث يكفي أن نمد يدنا لاقتناصه. لابد من تركيبه وتنظيمه من جديد، وهذا يتطلب منا أن لا ننسى المسافة التي تفصلنا عنه.

هل بإمكان الباحث أن يبرز العلاقة بين العناصر الأربعة التي أشرنا إليها دون أن يحشر نفسه في عملية الاتصال ؟ هل بإمكانه تناول الأدب الكلاسيكي بصفة «موضوعية» ؟ من ناحية أخرى، ما فائدة هذا الأدب إذا لم يخاطبني ولم يساير اهتماماتي ؟

النص الأدبي لا يعرف الاستقرار والجمود، ذلك أنه يخضع لمنطق خاص هو «منطق السؤال والجواب»[40]. النص يجيب على سؤال يضعه المخاطب، وبتعدد المخاطبين والأزمنة تتعدد الأسئلة والأجوبة : السؤال الذي وضعه أبو نواس على الشعر الجاهلي ليس هو السؤال الذي وضعه جرير. وسؤال شوقي ليس هو السؤال الذي قد يتبادر إلى ذهن أحدنا اليوم...

وبالمقابل فإن النص بدوره يطرح أسئلة وعلى المتلقي هذه المرة أن يجيب. يظهر هذا عندما يتعارض النص مع التصورات المألوفة لدى المخاطبين. وقد يؤدي الأمر إلى إبراز تصورات جديدة[41] : انظر مثلًا ردودَ الفعل التي أثارها شعر أبي تمام في الماضي. منطق السؤال والجواب يفرض علينا أن لا نغفل «علاقة التوتر»[42] الموجودة بيننا وبين النص الكلاسيكي. مؤلفات الماضي لا تقترب منا إلا إذا بدأنا بإبعادها عنّا.

---

40. غادامر، ص. 216 وما بعدها.

41. ياوس، 1978، ص. 62-63. رُوط ، ص. 98-99.

42. غادامر، ص. 147.

تاريخُ الشاعر

كُتب الكثير عن الشعر العربي القديم، إلا أن هناك ميداناً في حاجة إلى من يدرسه، وهذا الميدان هو الشاعر. لاشك أن القارئ سيقطب ويقول : كل دراسة حول الشعر تتضمن نبذة من حياة الشاعر وتحاول اكتشاف علاقة بين الشاعر وإنتاجه... إلا أنني لا أقصد هنا هذا النوع من الدراسات التي تعيد ما كان يسمى بـ«الأخبار» أو تَعْقد فصلاً للكلام عن حياة الشاعر بعد الكلام عن عصره وقبل الكلام عن شعره، تعمد إلى إثبات علاقة سطحية (يعني مباشرة) بين الإنتاج الشعري من جهة وبين العصر وحياة الشاعر من جهة أخرى.

السؤال الذي أودّ الخوض فيه يمكن طرحه هكذا : ما الدافع إلى نظم قصيدة أو أبيات من الشعر ؟ مرة أخرى سيقطب القارئ ويقول : الإجابة عن السؤال هينة ومعروفة : الشاعر ينطق بالشعر للتعبير عن نفسيته ومتطلبات الزمن الذي يعيش فيه، وعلاوة على ذلك فإن القدماء انتبهوا إلى الدوافع التي تنطق الشاعر فقالوا إن امرأ القيس ينشط لقول الشعر إذا ركِبَ، وزهير إذا رغب، والأعشى إذا طرب، والنابغة إذا رهب...

لنتساءلْ عن الطريقة التي تمكّننا من التغلب على النموذج الذي يجعل الباحث يختار مؤلفاً معيناً فيبدأ بالكلام عن العصر ثم ينتقل إلى حياة المؤلف مختتما بآثاره. لقد طغى هذا النموذج على الدراسات الأدبية إلى حد أنه أصبح كالشيء الطبيعي وليس كظاهرة ثقافية

ولدت في القرن الماضي. كيف يمكن الخروج منه وإيجاد نموذج آخر يجعلنا نتناول عصر المؤلف ونفسيته وإنتاجه بصفة شاملة وبدون المرور بهذه التجزئة الثلاثية ؟

لعل النهج الذي ينبغي أن نتبعه هو أن نعود إلى السؤال الذي وضعناه آنفا وندققه هكذا : كيف يعلل الشاعرُ إنتاجه ؟ إلى أي حد يوجد هذا التعليل في ثنايا الإنتاج نفسه ؟ ما الداعي إليه ؟ وكيف تندمج حياة الشاعر ضمنه ؟ من المفيد، عند كتابة تاريخ الأدب العربي، أن نأخذ بعين الاعتبار هذه الأسئلة ونُعْنى بدراسة التصور الواعي أو شبه الواعي الذي تكون عبر العصور حول الشعر أو الشاعر. إذ ذاك لن يبقى مجال للتفرقة بين الشاعر وإنتاجه لأن التصور يشملهما معاً في آن. من البديهي أن دراسةً من هذا النوع ستستفيد من الدراسات الموجودة، إلا أنها ستفكك العناصر المعروفة وتنحو بها جهة إشكالية جديدة. هذا ونظرا لتشعب الموضوع وصعوبة تناوله فإن التعثر والتردد سيصحبان الملاحظات التالية.

لم يكن الشاعر الجاهلي بحاجة إلى تعليل قوله والتساؤل عن مقصده ومرماه، لقد كان الجواب واضحاً وحاضراً بحيث لم يكن هناك داع لطرح أي سؤال حول طبيعة الشعر أو وظيفته.فالشاعر، كرئيس القبيلة والكاهن، كان يقوم بدور حيويّ لا يمكن الاستغناء عنه ولا يجادله فيه أحد. يقول ابن رشيق : «كانت القبيلةُ من العرب إذا نَبغ فيها شاعرٌ أتت القبائل فهنّأتْها، وصنعت الأطعمةَ، واجتمعت النساءُ يلعبن بالمزَاهر، كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان، لأنه حماية لأعراضهم، وذبٌّ عن أحْسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكْرهم، وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج»[43].

من الواضح أن ابن رشيق يرسم نمطا مثالياً «un type idéal» يجمع خصائص عامة، وغير خاف أن النمط يطرح جوانب وتفاصيل لا تدخل تحت عموميته، وهذا ما يحدث في كل تصور لشخصية ما أوحقبة تاريخية معينة. وبالإضافة إلى هذا يحق لنا أن نتساءل عن درجة المطابقة بين التصور الذي يورده ابن رشيق والتصور الجاهلي (إن أمكن أن نتوصل إلى هذا الأخير بدقة). إلا أن ما يلفت النظر هو أن القبائل لا تأتي لتهنئة الشاعر وإنما لتهنئة القبيلة، وهو شيء غريب بالنسبة لعصرنا الذي تسيطر عليه الفردية وحقوق المؤلف... وهذا يعني أن الشاعر الجاهلي كان مندمجاً في قبيلة، وهذا الاندماج لا يظهر فقط في شعره «السياسي»، لأن عزل هذا النوع يفترض أن هناك جانباً من إنتاجه يخصصه للجماعة وجانباً آخر يخصصه

43. ابن رشيق، I، ص. 65. انظر ملاحظات جابر عصفور (ص. 400 - 403) حول «الوظيفة الاجتماعية للشعر».

لنفسه كالحب والتأمل في الحياة والموت. هذا التقسيم الذي يضع حدوداً فاصلة بين الأغراض ينبغي في نظري التردد قبل قبوله، فالشاعر الجاهلي في كل قوله لا يعبر عن نفسه بقدر ما يعبر عن الجماعة التي ينتمي إليها، أو (إن فضلنا) لم يكن يعبّر عن نفسه إلا من خلال النظرة إلى «النفس» التي يجدها جاهزة قبل أن ينطق والتي عليه أن ينقلها، لا نقول شاء ذلك أم كره (لا مدخَل للإرادة في هذا المجال)، وإنما نقول تلقائيا وبصفة شبه عفوية. لم يكن إذن ينطق إلاّ لكي يفلت منه قولُه فيصير أداة يتسرب منها حديث الجماعة. من هذه الزاوية نفسر ظاهرة الشيطان الذي يُوحي إلى الشاعر قصائده. من هو هذا الشيطان ؟ إذا صح ما أوردناه فلا مفر من افتراض أن شيطان الشعراء ما هو إلا الجماعة التي يكون منها مصْدَر وإليها موْرد الكلام.

هل تغير الشأن بعد الدعوة المحمدية ؟ يظهر أن الجواب بسيط، فعند كثير من الشعراء نجد مسحة دينية الخ. إلا أننا لا نُعنَى هنا بهذا الجانب بقدر ما نُعنَى بوظيفة الشعر، أيْ بدور الشاعر داخل مجتمعه أو مجموعته. من هذه الناحية لم يطرأ تغير جذري بالنسبة للعصر الجاهلي. كل ما في الأمر أن الانتماء العقائدي (الشيعة، الخوارج...) أصبح ينافس الانتماء القبلي. لم يكن بالإمكان الاستغناء عن الشاعر : كلّ تساؤل حول غاية الشعر كان يذوب أمام بداهة الجواب. وبما أن دور الشاعر، بصفة إجمالية، لم يتغير، فإن الإنتاج الشعري نفسه لم يطرأ عليه تغير محسوس.

إلا أنه في وقت مَا منَ التاريخ (نهاية القرن الثاني، بداية القرن الثالث) بدأت تتبلور صورة جديدة للشاعر وهي صورة لابد من ربطها بتحول في النظام الشعري. لنذكُر بعض العوامل التي واكبت هذا التحول : 1 ـ تكوين جيش نظامي جُلُّ عناصره من غير العرب، بخلاف ما كان عليه الشأن في العصر الأموي. ولا يخفى ما لهذه الظاهرة من انعكاسات، ولعل الظاهرة نفسها تفسر تقلص الخطابة. 2 ـ تنظيمُ الدواوين والتركيزُ على أهمية «الكاتب». 3 ـ ظاهرة الدعاة والوعاظ والقصاص الذين يبثون القيم والعقائد وينافسون الشعراء. 4 ـ تطورعلوم التفسير والفقه والحديث والفلسفة، وهي علوم أخذت تزاحم الشعر.

هذه العوامل (وغيرها) جعلت وظيفة الشعر لا تظهر لأول وهلة، أي جعلتها محَلَّ تساؤل. صحيح أن الشعر مازال أداة تعبير للنزاعات العقائدية والعرقية (الشعوبية...) ومازال يحمل تصورات وقيماً لم يكن بالإمكان إهمالها. لكن هذا الجانب أصبح ثانويا، وإلا فكيف نفسر ظاهرة ذم الشعر والتقليل من شأنه، وكيف نفسر الجهود التي بُذلت للدفاع عنه وتوضيح أهميته ؟

لم يبق أمام الشاعر سوى التردد على أبواب الأمراء والرؤساء يمدحهم ويأخذ عطاياهم. ورغم أن هذه الحالة ليست بالجديدة فإن الذي يسترعي الانتباه هو تجريدُ الشاعر من الهالة النبيلة التي كانت تحيط باسمه وتشبيهه بالمُكدي الذي يستجدي الناس من أجل العيش. هذا ابن الحجاج مثلا يقول :

وقـد تنـاهَـى أمـري إلَـى أنْ بكَّـرتُ مـن مـنزلي أكـدي[44]

وهذا بديع الزمان الهمذاني يكتب إلى أحد الرؤساء رسالة يقول فيها : «أنا أطال الله بقاء الشيخ العميد مع أحرار نيسابور في صنعة لا فيها أعان. ولا عنها أصان. وشيمة ليست بي تُناط. ولا عنّي تُماط. وحرفةٍ لا فيها أدال. ولا عنّي تزال وهي الكدية»[45]. وأثناء المناظرة التي جرت بين الهمذاني وأبي بكر الخوارزمي قال الأول للثاني : «وأنت شاعر[46]»، وهي عبارة يدل السياق على أنها بمعنى «أنت مكدي». وفي موضع آخر يقول الهمذاني لخصمه : «ولأن يقال للرجل يا فاعل يا صانع أحب إليه أن يقال يا شحَّاذُ ويا مُكْدي وقد صدقت أنت في هذه الحلبة أسبق. وفي هذه الحرفة أعرق. ولعمرك إنك أشحذ. وإنك في الكدية أنفذ. وأنا قريب العهد بهذه الصنعة»[47].

ويؤكد ابن خلدون المدلول الجديد الذي أصبح يرتبط بالشعر والشعراء عندما يكتب: «... فصار غرضُ الشعر في الغالب إنما هو الكَذب والاستجداءُ لذهاب المنافع التي كانت فيه للأولين كما ذكرناه آنفا وأنف منه لذلك أهل الهمَم والمراتب من المتأخرين وتغيّر الحال وأصبح تعاطيه هجنة في الرئاسة ومذمة لأهل المناصب الكبيرة»[48]. ونشير بسرعة إلى أن هذا الوضع الجديد هو الذي ربما يفسر، في القرن الرابع، ظهور المقامات التي تدور معظمها حول الكدية. فأبو الفتح الإسكندري شاعرٌ لا شغلَ له سوى استجداء الناس في الأندية والطرق، ولا يأنف أبداً من ذُل السؤال. فالمقامات بمثابة تجسيد للتصور الذي أصبح يحيط بالشاعر...

إلى جانب تشبيه الشاعر بالمكدي نجد تشبيهه بالصبيّ. هذا الثعالبي يقول عن ابن الحجاج : «ولقد مدح الملوك والأمراء، والوزراء والرؤساء، فلم يخل قصيدة فيهم من سفاتج

44. الثعالبي، IV، ص. 66.

45. الهمذاني، ص. 161.

46. نفسه، ص. 51.

47. نفسه، ص. 49.

48. ابن خلدون، ص. 581.

هزله، ونتائج فحشه... وكان طول عمره يتحكم على وزراء الوقت ورؤساء العصر، تحكّم الصبيِّ على أهله، ويعيش في أكنافهم عيشة راضية»[49]. وبما أنه لا ينتظر من الصبي أن يكون عاقلاً ومحتشماً فإن ابن الحجاج، كالعديد من معاصريه، لم يكن «يستتر من العقل بسجف، ولا يبني جل قوله إلا على سخف»[50]. يكفي إلقاء نظرة على المنتخبات التي جمعها الثعالبي للتأكد من أن السخف أصبح من مميزات الشعر العربي. وليس بين السّخف والحُمق سوى خطوة قصيرة، وهذا ما لايغيب على من تصفّح مقامات الهمذاني.

وإذا برز الشاعر بمظهر الصبي أو المجنون فلا يجوز محاسبتُه على ما يقول. في هذه الحالة، حسب قدامة بن جعفر، تصبح «المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه»[51]. وإذا تقرر هذا فإن من حقه «مناقضة نفسه في قصيدتين أو كلمتين، بأن يصف شيئا وصفاً حسناً ثم يذمه بعد ذلك ذماً حسناً أيضاً»[52]. بل لا يلام، حسب القاضي الجرجاني، إذا نمّ شعره على «ضعف العقيدة وفساد المذهب في الديانة»[53]، وهذا يؤكد المعادلة بينه وبين الصبي إذ من المعلوم أن الصبي يفلت من أوامر الدين مادام لم يصل إلى سن البلوغ. القاضي الجرجاني لم يكن يحبذ أن يحاسب الشاعرُ إذا خالف قوله الدين إذ «الدين يمعزل عن الشعر»[54].

في هذا السياق ليس بعجيب أن يسقط الشاعر في «التعقيد والتعمية»[55]، بتعبير عبد القاهر الجرجاني، أن يفوه بكلام يضل المستمع فهمه، بل أن يتيه، «في نحو من التركيب لا يهتدي النحوُ إلى إصلاحه، وإغراب في الترتيب يعمى الإعراب في طريقه»[56]. إن عبد القاهر الجرجاني يرفض أن يتبع المعنى اللفظ أي أن يضيع التواصل وتطمس الدلالة وتستقل العلاماتُ بذاتها. وبصفة عامة فإنه يرفض الولوع بالبديع الذي يجعل الشاعر «ينسى أنه يتكلم ليُفهَم، ويقول ليبين» وينسى أن «الألفاظ خدم المعاني والمصرفة في حكمها»[57].

---

49. الثعالبي، IV، ص. 32.
50. نفسه، ص. 31.
51. قدامة، ص. 17.
52. نفسه، ص. 18.
53. القاضي الجرجاني، ص. 63.
54. نفسه، ص. 64.
55. الجرجاني (عبد القاهر)، ص.110.
56. نفسه، ص. 112.
57. نفسه، ص. 5.

رأيُ الجرجاني في «المتأخرين» ينمّ عن تفضيله لطريقة «المتقدمين» التي يعتبرها «أمكن في العقول»[58]. لكن صاحب **أسرار البلاغة** لم ينتبه إلى أن المتأخرين أصبحوا غير مكلّفين، وبالتالي غير مسؤولين عما يقولون. ضاع من يدهم زمامُ الأمر لما عجزوا عن المساهمة في تسيير شؤون «المدينة».

58. نفسه، ص. 5.


القسم الثاني

بين أرسطُو والجُرجاني
الغَرابة والألفَة

المقارنة

مَنْ له أدنى اهتمام بالبلاغة اليونانية يعرف أن المقصد منها لم يكن هو المقصد الذي وجّه عمل البلاغيين العرب. وإذا اختلف المقصد فإن الظاهرة المشتركة (مثلا المجاز) تأخذ معنى وبعداً فريديْن في كلتا البلاغتين.

البلاغة اليونانية تبلورت في جو الديمقراطية، أي في جو تحتل فيه الساحة العمومية حيزاً كبيراً من الحياة. كان المقصود منها التحكّم في الخطاب والإحاطة بقوانينه بحيث يصير الخطيب قادراً على التأثير في الجمهور واغتصاب تفكيره بطريقة أو بأخرى. نشأت الريطوريقا للإجابة عن السؤال التالي : كيف يستطيع الخطيب إقناع الجمهور وانتزاع موافقته، عندما يقوم بعرض قضية شخصية أو جماعية، حتى ولو كانت هذه القضية غير عادلة ؟ لتلبية هذه الحاجة ظهر اختصاصيون تنحصر وظيفتهم في إرشاد الخطيب إلى ما يجب قوله وإلى الترتيب الذي تجب مراعاتُه في القول، بحيث يتم إخضاع المستمع إلى ما يرمي إليه الخطيب.

ليست هذه هي الصورة التي تطالعنا بها البلاغة العربية. صحيح أن التاريخ العربي عرف أطواراً يمكن أن يذكرنا بعضها بالمناخ الذي برزت فيه الريطوريقا. مثلا في العصر الأموي وبداية العصر العباسي، نلاحظ أن قسماً كبيراً من الشعر والخطب كان المقصود منه

الدعوة إلى فرقة أو مذهب، يعني كان الغرض منه التأثير والفوز بموافقة المستمعين (نجد صدى لهذا في **البيان والتبيين** للجاحظ). صحيح كذلك أن ناقداً معروفاً (ابن قتيبة) اعتنى بالقصيدة من وجهة نظر التأثير الذي يجب إحداثه في الممدوح، بحيث يبادر إلى إجزال العطاء للشاعر...

لكننا لا نعني هذه الجوانب عندما نتكلم عن البلاغة العربية. لم يكن همُّ البلاغيين العرب (الذين عاشوا في جو مخالف لجو الريطوريقا) إبرازَ قوانين إنتاج الخطاب، وإنما قوانين تفسير الخطاب. كان الاهتمام ينصبّ بالدرجة الأولى على تفسير القرآن وعلى ضبط القواعد التي تضمن تفسيرا يتفق عليه الجميع ؛ بالإضافة إلى هذا كانت هناك حاجة إلى تدعيم عقيدة الإعجاز والبرهنة عليها بتحليل دقيق للنصوص (في كلتا الحالتين كان لابد من اللجوء إلى الشعر القديم، كما هو معروف؛ لهذا نجد أن النماذج المحللة في كتب البلاغة هي نماذج من القرآن والشعر).

اختلاف المقصد يظهر كذلك في التقسيمات المختلفة التي لجأت إليها البلاغة اليونانية والعربية. لا ينبغي أن ننسى أن التقسيم ليس بالعملية البريئة («قل لي كيف تقسِّمُ الأشياءَ أقُل لكَ مَن أنتَ»[1]). إلى حد الآن لم يقم أحد بتعليل التقسيم الثلاثي للبلاغة العربية (المعاني، البيان، البديع)، وهو التقسيم الذي فرض نفسه منذ السّكّاكي.

المقارنة ينبغي أن تكون شمولية لأنها إذا اكتفت بالتفاصيل فإنها لن تصل إلا إلى نتائج خادعة. لا يكفي أن نرى بلاغياً عربياً، أثناء كلامه عن الاستعارة والتشبيه، يمثل الرجل الشجاع بالأسد، كما فعل أرسطو، لكي نتسرع ونقول إن تأثيراً قد حدث. فالأسد يَزأر كذلك، وبقوة، في البلاغة الهندية[2]. (لماذا اعتنى الباحثون بالعلاقة بين البلاغة العربية والبلاغة اليونانية ولم يستدعوا البلاغة الهندية إلى حفلة المقارنات، خصوصاً وأن أوجه الشبه بين البلاغة الهندية والبلاغة العربية كثيرة ومتنوعة ؟).

إننا عادة نتكلم عن البلاغة وكأنها شيء واضحُ المعالم معروضٌ أمامنا ببساطة وما علينا إلا أن نقطف ثماره. هذا تصوّر ينبغي تصحيحه. ذلك أن ما يسمى بالبلاغة مغروس في غابة من المعارف والعلوم وليس من الصواب المنهجي دراسة أحد هذه العلوم بمعزل عن العلوم الأخرى. البلاغة لها ارتباطات بالنحو والتفسير وعلم الإعجاز والمنطق وعلم

1. بارت، 1970 ب، ص. 195.

2. تجد لمحة عن البلاغة الهندية عند بورشي. حول مثال «الأسد» انظر تودوروف، 1978 ب، ص. 77.

الكلام. إذا كان لابد أن نقارن، فلنبدأ بالمقارنة بين هذه العلوم. والعجيب في الأمر أن من يدرس السّكّاكي مثلاً لا يعتني إلا بقسم **مفتاح العلوم** المتعلق بالبلاغة وينسى أقسام الكتاب الأخرى. إن رؤية الشجرة لا ينبغي أن تذهلنا عن منظر الغابة.

البلاغةُ بين الأمس واليوم

المتصفحُ لكتب البلاغة يشعر أحياناً بالنفور والحَرَج. فهو يلتقي بمصطلحات وتعريفات غريبة عن أفقه، بعيدة عن قاموسه، لا تخطر له ببال عندما يقوم بتحليل النصوص. صحيحٌ أنه يعرف (أو يتخيل أنه يعرف) معنى الاستعارة والكناية. ولكن ما معنى الاستعارة المكنية ؟ وما معنى الاستخدام ؟ ومراعاة النظير ؟ والإرصاد ؟ والتجريد ؟ والاستتباع ؟ والقول بالموجب ؟ هل لهذه الطلاسم فائدة تُذكَر أم نحن أمام أطلال مهجورة ليس لها سوى قيمة وثائقية تتعلق بقوم رحلوا ؟ إذا كان لهذا المتصفح صدر رحْب، فسيلاحظ أن هذه الأشكال البلاغية ليست غريبة ولا بعيدة عنه، وأنه يستعملها يوميا، أو على الأقل يستعمل بعضها عندما يتكلم ويكتب. إذ ذاك ستتقلص الغرابة (أو إن شئتم تغرب) وتعوضها أُلْفة غامضة وأُنْس حميم.

إلا أنه لا يسعنا إلا أن نلاحظ، على العموم، غروبَ الدراسات البلاغية في العالم العربي. كانت البلاغة، فيما مضى، علما نابضا بالحياة، وإذا بها الآن لا تكاد تحرّك أي فضُول، كعلم التنجيم والكيمياء القديمة. كيف نفسر هذا التحول ؟ أظن أن الجواب سنجده إذا وضعنا اليد على «العلم» الذي أخذ مكان البلاغة. ذلك أن علماً ما لا يندثر إلا عندما يعوّضه علْم آخر : التنجيم أدى إلى علم الفلك، والكيمياء القديمة إلى الكيمياء الحديثة. إذا اتفقنا على أن الغرض من البلاغة هو تحليل الخطاب، وإذا اتفقنا على أن البلاغة تغمدها الإهمال، فإنه يتعين علينا أن نبحث عن «العلم» الذي عوض البلاغة في العالم العربي. ما هو سلوكُنا المعرفي اليوم أمام الخطاب ؟ بعبارة أخرى : ما هي الاستراتيجية التي نتبعها اليوم تجاه الخطاب ؟

لعل هذا السؤال سيتضح أكثر إذا لاحظنا أن ما حدث للبلاغة العربية قد حدث كذلك للبلاغة الغربية. ففي وقت ما من النصف الأول من القرن التاسع عشر، دخلت البلاغة الغربية ـ بدرجة متفاوتة حسب الثقافات ـ في طي النسيان[3]. ومما يدعم هذا الرأي

3. تودوروف، 1977. ص. 136-139 ؛ ريكور، ص. 13-14.

أن المستشرقين الذين لم يتركوا ميداناً في الثقافة العربية إلا أوْلَوْهُ الاهتمام، لم يعتنوا بالبلاغة. هل توجد مثلا ترجمة فرنسية لأحد كتب البلاغة العربية ؟ الترجمات والدراسات التي قام بها المستشرقون في هذا المجال يمكن أن تُعد على رؤوس أصابع اليد الواحدة، أو اليدين على أكثر تقدير. ما هو إذن سرّ المرض الذي أصاب البلاغة، سواء في الشرق أو في الغرب ؟

ليس من الهيّن الإجابة عن هذا السؤال. لنكتف بالقول إن التفكير في غرابة البلاغة يحيلنا على ما ألفناه اليوم. الغرابة إذن لا تبعدنا عن همومنا ومشاغلنا الحالية : كل حديث عن الغرابة هو بالضرورة حديث عن الألفة. وضرورة اللغة، أو الجناس، ستنقلنا من الغرابة إلى الغروب، وبالتالي إلى الشمس.

الاستغراب

إذا قمنا بتصنيف القائلين فإننا لاشك سنقف على قائل معيّن، موسوم بالغرابة لأنه يبتعد عن التصورات المألوفة لدى مجتمع ما. هذا القائل الغريب يظهر في عدة أشكال. فهناك المجنون والمهرج والمجذوب والساحر والشاذ والشاعر. كمثال على هذا الصنف يمكن أن نذكر خرافة، وهوشخص اختطفته الجن ثم عاد بعد مدة إلى أهله وصار ينطق بكلام غريب (ومن هنا عبارة : حديث خرافة).

إن القول الذي سيسترعي انتباهنا هو القول الغريب، الذي يبدو بهذه الصفة بالمقارنة مع نمط مألوف من القول. الغرابة تتم، كما يقول ابن رشد معلقا على **فن الشعر**، «بإخراج القول غير مخرج العادة»[4]. النص الذي يجب تحليله في كتاب أرسطو هو التالي :

«والصفة الجوهرية في لغة القول تكون واضحة دون أن تكون مبتذلة. وتكون واضحة كل الوضوح إذا تألفت من ألفاظ دارجة، لكنها حينئذ تكون ساقطة (...). وتكون نبيلة بعيدة عن الابتذال إذا استخدمت ألفاظا غريبة عن الاستعمال الدارج. وأقصد بذلك : الكلمات الغريبة (الأعجمية) والمجاز، والأسماء المحدودة (المطولة)، وبالجملة كل ما هو مخالف للاستعمال الدارج»[5].

كل كلمة في هذا النص تقتضي تحليلاً ضافياً، إلا أننا سنكتفي بملاحظة العلاقة التي

4. ابن رشد، ص. 243.

5. أرسطو، 1973، ص. 61.

يبرزها أرسطو بين الغرابة والألفة داخل النص الشعري. فمن ناحية، نجد الوضوح، والابتذال، والسقوط، والاستعمال الدارج. ومن ناحية أخرى، نجد النبل، والبعد، والغرابة. وهذا يعني أن النص الشعري يبتعد عن الاستعمال الدارج وفي الوقت نفسه يتضمن قسطا من هذا الاستعمال. يقول أرسطو : «ولهذا يجب أن تكون (اللغة) مزيجا من الألفاظ، فتجنب الابتذال والسقوط يكون باستعمال الكلمات الغريبة والمجازات والمحسنات وسائر أنواع الأسماء التي ذكرناها، بينما نظفر بالوضوح عن طريق الأسماء الدارجة»[6].

النص الشعري يتألف من عنصرين اثنين، العنصر الأول مردّه إلى التعابير المألوفة الشائعة، والعنصر الثاني مردّه إلى التعابير الغريبة التي تُستورد من مكان بعيد غير معهود فتجتاز مسافة طويلة ثم تستقر في مكان ليس من عادتها أن تكون فيه، فهي كـ«الغرباء» بين «أهل المدينة»[7]. ومن هنا الشعور بالدهشة والتعجب، «فإن العجيبات إنما تكون من البعيدات، (وما يحدث العجب يحدث اللذة)»[8].

ما معْنى المجَاز ؟

المجاز يعني انتقال شيء من مكان هو مقره الأصلي إلى مكان آخر، أو كما يقول السّكاكي : «المجازُ مفعل من جازَ المكان يجُوزه إذا تعدّاه والكلمة إذا استُعملت في غير ما هي موضوع له وهو ما تدلّ عليه بنفسها فقد تعدتْ موضعَها الأصلي»[9].

هذا النقل مدعاة للاستغراب، وبما أن الاستغراب لابد أن يتحمله مستغرب، فإن المتلقي للنص الشعري يدخل في حساب المحلل البلاغي. إلى جانب العلاقة الأفقية بين العناصر المكونة للنص، هناك علاقة عمودية بين هذه العناصر والمتلقي. ولا أعرف بلاغياً اهتم بهذه العلاقة العمودية بنفس القسط الذي نجده عند الجرجاني، فهو في **أسرار البلاغة** لا يكتفي بالكلام عن المجاز والتشبيه والتمثيل، بل يعتني كذلك بتحليل التأثير الذي تحققه هذه الصور لدى المتلقي.

هذا التأثير ليس بالعرضي، بمعنى أنه قد يحدث أوْ لا يحدث. بعبارة أخرى، لا يتكلم

6. نفسه، ص. 62.

7. أرسطو. 1959. ص. 186.

8. نفسه، ص. 186. انظر ريكور، ص. 26 وص. 48.

9. السكاكي، ص. 154.

الجرجاني بالضبط عما يشعر به، هو، أمام هذه الصورة أو تلك. فلكل صورة بلاغية بنيةٌ خاصة وتأثيرٌ خاص، تأثير يسميه الجرجاني «فضيلة»[10]، بمعنى وظيفة الصورة، ما تفعله لدى المتلقي. هذه الفضيلة ليست مرتبطة بمتلق معين وإنما هي من اختصاص الصورة، وهذا يعني أن التأثير يمكن دراسته دراسة موضوعية. فليس ما تحدثه الصورة محصوراً في متلقّ دون آخر وإنما هو شيء يبلغ حدا من العمومية يجعله موضوع علم أو موضوع إستطيقا.

حول ماذا تدور هذه الإستطيقا ؟ حول الغرابة. الشعور بالغرابة هو علة التأثير الذي ينتاب المتلقي. ولهذا فإن الجرجاني لا يتكلم فقط عن الخطاب الشعري، بل كذلك عن المتلقي، فلا يجوز فصل عنصر الخطاب وعنصر المتلقي عند الكلام عن الغرابة. ذلك أن الغرابة لا تتجلى إلا لمتلق تعود على نوع من التصورات فإذا به يصادف في الخطاب الشعري أشياء مخالفة لما تعود عليه. الغرابة لا تظهر إلا في إطار ما هو مألوف؛ الشيء الغريب هو ما يأتي من منطقة خارج منطقة الألفة ويسترعي النظر بوجوده خارجَ مقَرِّه. هناك إذن علاقة جدلية بين الألفة والغرابة، وفي هذه العلاقة يكمن سر التأثير الذي يحدثه الخطاب الشعري. هذا ما سنحاول إبرازه من خلال كلام الجرجاني عن الاستعارة والتشبيه والتمثيل.

مجازُ الشَّمس

الاستعارة في الاسم «أن تنقلَه عن مسمّاه الأصلي إلى شيء آخر ثابت معلوم، فتجريه عليه وتجعله متناولا له تناول الصفة مثلا للموصوف. وذلك كقولك : رأيت أسدا ـ وأنت تعني رجلاً شجاعاً ـ ورَنَت لنا ظبية وأنت تعني امرأة، وأبديت نورا وأنت تعني هدى وبيانا وحجة، وما شاكل ذلك»[11].

الملاحظ في هذه الأمثلة وجود أفعال المشاهدة : رأيت، رَنَت (= نظرت)، أبديت. والمشاهدة لكي تتم لابد لها من نُور كاشف، النورُ الذي نجده في المثال الثالث : أبديت نوراً، يعني لابد من الشمس. توجد علاقة حميمة بين الاستعارة والشمس، وفي هذا الصدد يقول جاك ديريدا : «دورة الشمس تكون دائماً بمثابة خط مسيرة الاستعارة»[12]. في قلب

10. الجرجاني، ص. 30.

11. نفسه، ص. 31.

12. ديريدا، 1971، ص. 35.

الميتافزيقا يرى ديريدا عمل الشمس والاستعارة، وذلك في المفاهيم المعروفة : الظهور والخفاء، المشاهد وغير المشاهد، الحاضر والغائب[13].

للاقتناع بهذه الفكرة، يكفي الرجوع إلى **أسرار البلاغة** حيث نجد في كل لحظة إحالةً على الشمس. جل الأبيات التي يوردها الجرجاني تتضمن الكلام عن الكوكب المنير، وعن الظلمة طبعاً، عن ظلمة تزول بفضل الشمس، أو القمر الذي يستعير نوره من الشمس. جلّ أمثلة الجرجاني لها علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالعين المبصرة وبالشمس، وبالمجاز (من جاز المكان...). هناك مجاز الدواب، ومجاز الرَّكب السائرين في طريق واضحة أو ملتوية، ومجاز الشمس. الكلام عن الاستعارة هو في الوقت نفسه كلام عن الشمس.

ما هي مميزات الشمس والاستعارة ؟

1) تمتاز الشمس بالنور الذي تضفيه على الوجود فتُظهر الأشياء والأجسام وتُجلي ما هو خفي. كذلك حكم الاستعارة فإنها نيرة متلألئة، «إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون»[14].

2) تمتاز الشمس أيضا بعلوها وشموخها وارتفاعها فوق الكائنات، فلا أحد يجهل مكانها ومكانتها في الوجود. «ومن هذا الأصل استعارة الشمس للرجل تصفه بالنباهة والرفعة والشرف والشهرة»[15]. هذه الأوصاف تنطبق على الاستعارة إذ «من الفضيلة الجامعة فيها : أنها تبرز هذا البيان أبداً في صورة مستجدة تزيد قدْره نبلاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً»[16]. هذه «الصورة المستجدة» تجعل الخطاب يمتاز بخاصية ترفعه عن غيره من الخطابات وتجعله يرتقي إلى منزلة عالية، فيصير في «قبيل الخاص» الذي يرتفع عن قبيل «المشترك العامي»[17]. ونلاحظ بسرعة أن التفرقة المعهودة بين الخاصة والعامة لا تقتصر على الحياة الاجتماعية، بل تمتد كذلك إلى الكلام الذي ينقسم إلى كلام عادي مألوف، وكلام غريب جديد، والجديد لا يمكن تصوره إلا مضيئاً.

3) ثم أليسَت «الصورة المستجدة» من أوصاف الشمس التي لا تبقى على حال بل

13. نفسه،ص. 36.

14. الجرجاني، ص. 30.

15. نفسه، ص. 48.

16. نفسه، ص. 30.

17. نفسه، ص. 273-274.

تتجدد وتطلع كل صباح في حلة قشيبة تهش لها النفوس ؟ فمن حسن الحظ أن الشمس ليست مستقرة في نقطة من السماء لا تزايلها. لولا انتقالها في السماء لكانت ضارة ومكروهة. لنقرأ مثلا هذا البيت :

وهبكَ كالشمس في حُسن ألمْ ترَنا نفرُّ منها إذا مالت إلى الضَّرَر[18]

إننا نحب الشمس لأنها حاضرة غائبة، مقيمة راحلة، مشرقة غاربة، أليفة غريبة. طول المكوث في مكان معلوم يخلق الألفة ولكنه يورث الملل، فلهذا يبلَى الشيءُ إذا طال وقوعُ البصر عليه وتمجّه النفوسُ ولا يصبو إليه أحد :

وطولُ مُقام المرء في الحيّ مخلقٌ لـديـباجتيه فـاغتـربْ تتجَـدّد

فإني رأيت الشمس زيدت محبة إلى النّاس أن ليسَت عليهم بسرمَد[19]

إذا أراد المرء أن يتجدد فما عليه إلا أن يغترب، أن يبدّل مُقامه، أن يغرب، كما تفعل الشمس. على أن غروب الشمس ليس ضياعها وانعدامها : إنها تشرق على قوم آخرين يسرّون بمقدمها عليهم، ثم تعود من جديد إلى القوم الذين غربت عنهم. المرء المغترب يتجدد بانتقاله إلى مكان غير مألوف لأنه في هذه الحالة يستعير ثوباً جديداً يجعله يبدو في منظر غير معهود. فالثوب يبلى مع كثرة لبوسه وما على المرء إلا أن يبادر إلى تبديله بثوب آخر. إذ ذاك سترقبه العيون لأنه سيمرُّ من هيئة مألوفة إلى هيئة غريبة، فليس الثوب وحده الذي يتجدد بل كذلك من يرتديه.

هذا ما يحدُث في الاستعارة. فالإسم يبلَى مع كثرة الاستعمال إذ يبقى جاثماً على مسمّى معين. ولكنه عند الاستعارة ينقل من مسماه الأصلي إلى شيء آخر. إذ ذاك يكتسي حُلة جديدة وتهفو له النفوس. ذلك أن «مبنى الطباع وموضوع الجبلّة، على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان الشغف منها أجدر»[20].

بناء على هذا يمكن أن نقول إن الغربة والاغتراب لهما علاقة وثيقة بالبعد والابتعاد، كما أن الألفة ترتبط ارتباطاً قوياً بالقرب، وهذا ما ينصّ عليه الجرجاني عند حديثه عن التشبيه.

18. نفسه، ص.91.

19. نفسه، ص. 97.

20. نفسه، ص. 102.

فمن الشعراء من يستطيع «رد البعيد الغريب إلى المألوف القريب»[21]، و«إيجاد الائتلاف في المختلفات»[22]. إن التشبيه يكون أبلغَ إذا اهتدى إلى «أن يجمع أعناق المتنافرات المتباينات في ربقة، ويعقد بين الأجنبيات معاقدَ نسَب وشبكة»[23]. فكلما كان البعد شاسعا، كان الشعور بالغرابة أمكن في النفوس. وهل هناك، بالنسبة للناظر، بعد أكثر اتساعا من البعد الفاصل بين مشرق الشمس ومغربها، أي بين أفق وأفق ؟ وهل هناك، في الوقت نفسه، قرابة ألطف من القرابة التي توجد بين الشمس الغاربة والشمس المشرقة ؟ على هذا الأساس يكون التشبيه المستغرب هو الذي «يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر بعد ما بين المشرق والمغرب»[24].

المجاز من أفق إلى أفق قد يكون مَجازاً من العقل إلى الإحساس. فالشخص، حسب الجرجاني، يستفيد العلم أوّلاً من طريق الحواس وثانياً من طريق الفكر. فالنّفس تأنس بالعلْم الأول لأنه «أقدمُ لها صحبة، وآكد عندها حُرمة»[25]. وهنا يكمن سر التأثير المرتبط بالتمثيل. فالتمثيل يخرج النفس «من خفيّ إلى جلي»[26]، ولا عجب إذا كان الشاهد المشهور على التمثيل يتكلم عن الخفاء والجلاء :

وإذا أراد الله نـــشْرَ فـــضيلة طُوِيت أتـــاح لها لسان حسُود

هناك فضيلة مطوية أي مكنونةَ ومخفية، والخفاء لايمكن أن يتصور إلا مظلما، ونشر الفضيلة لن يتم إلا بشعلة الشمس. وهذا ما نجده في البيت التالي :

لـوْلا اشـتعالُ النـار فيما جاورَتْ ما كان يُعرَف طيبُ عـرف العُودِ[27]

فنفس المتلقي تطرب عندما تنقل مما يعلم «بالعقل المحض» إلى ما يعلم «بالمشاهدة»[28]، لأن الشاعر «يتوسل إليها للغريب بالحميم، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم»[29].

21. نفسه، ص. 115.
22. نفسه، ص. 119.
23. نفسه، ص. 118.
24. نفسه، ص. 103.
25. نفسه، ص. 94.
26. نفسه، س. 94.
27. نفسه، س. 92.
28. نفسه، ص. 94-95.
29. نفسه، ص. 94.

لغةُ الشمسِ

رب قائل يقول : ما أكثر النصوص المجازية التي لا تتضمن إحالة على الشمس ! هذا الاعتراض يمر بجانب المسألة : عندما تختفي الشمس وراء السحب فإنها تستتر ولكنها لا تفنى وتفقد مكانها في السماء. خذ مثلا هذا البيت :

نقّلْ فؤادَكَ حيثُ شئتَ منَ الهوَى ما الحبُّ إلا للْـحبيبِ الأولِ[30]

أين هي الشمس ؟ لا نلمح ضوءها ولكن حركتها واضحة في البيت (فؤاد ينتقل في سماء الهوى ثم يعود كالشمس إلى نقطة انطلاقه). قلت : لا **نلمح**، وحركة **واضحة**. في كلامي إحالة إلى الشمس ولست أدري كيف يمكن أن أحوّر الجملة حتى أحذف التلميح إلى الكوكب المنير. نحن مدينون للشمس بالكثير. كيف يمكن أن نستغني عن استعمالات من نوع : عبارة واضحة أو مشرقة ؟ كيف يمكن الكلام عن الخطاب دون الكلام عن المعنى الخفي والمعنى الظاهر والمعنى الغامض ؟ كيف يمكن الإفلات من لغة الشمس ؟

الاحتضار

موضوع الغرابة والألفة لا يخص فقط البلاغة والخطاب الشعري بل يمكن رصْدُه في ميادين مختلفة من الثقافة العربية. في نهاية المطاف لابد أن نتساءل، مرة أخرى، عن التلقي المخصص اليوم للبلاغة، وبالأخص للبلاغة التي صُنفَت بعد الجرجاني. من سوء حظها أنها مرتبطة بما يسمى عصر الانحطاط. لكن ما معنى الانحطاط ؟ الانحطاط يقتضي شيئاً كان في وقت ما مرتفعاً وشامخاً، ثم أخذ ينزل إلى السفح المقابل، حيث صار تدريجيا يضمحل ويذوب وينطفئ.

تاريخ البلاغة العربية، كما يكتب اليوم، هو تتبع لدورة الشمس في طلوعها وازدهارها والكلال الذي يصيبها إلى أن لا يبقى منها شيء ويعم الظلام. كلامنا عن البلاغة بعد الجرجاني كلام عن شمس مريضة لم تعد قادرة على النهوض من مرقدها. والملاحظ أن ما يسمى بالنهضة (والنهضة تعني يقظة، أو مجازاً من ظلمة النوم إلى إشراقة الصباح) لم يمسّ البلاغة. فعلى المؤرخ المنجّم أن يتساءل، ويسأل الكواكب، عن سر هذا السبات العميق الذي أصاب الدراسات البلاغية.

---

30. نفسه، ص. 94.

الحَريري والكتابةُ الكلاسيكيّة

الإسْم والنّمط

من الأشياء التي تسترعي الانتباه عند قراءة مقامات الحريري ندرةُ الأسماء الشخصية. إذا استثنينا مجموعة من الأسماء التاريخية أو الخرافية ستتكلم عنها فيما بعد، فإننا لا نكاد نجد إلا اسمين شخصيين اثنين : الحارث بن همام وأبو زيد السّروجي. أما باقي الشخصيات، فلا تحظى إلا بتسميات عامة كالابن والزوجة والقاضي والأمير إلخ. وهذا يعني أن الشخصيات الفردية تذوب في الأنماط الإنسانية.

هذه الظاهرة ليست عرضية أو تافهة[31]. قبل الشروع في تحليلها لابد من الإشارة إلى بعض الأنواع التي تبرز خاصيات متعارضة.

- كُتب التاريخ : من الواضح أن مادة المؤرخ تتكون من الحديث ومكان الحدث وتاريخ (توقيت) الحدث وكذلك من أسماء المشاركين في الحدث. فيكفي مثلا أن نتصفح **الكامل** لابن الأثير لنتبين وفرة الأسماء الشخصية في كل صفحة من صفحات الكتاب.

- كُتب الحديث : الإسناد يمتاز بطوله أي بكثرة الأسماء الموردة فيه. وبما أن صحة الحديث مبنية على أمانة ناقله، فقد أُلِّفتْ عدةُ كتب موضوعُها التنقيبُ في حياة الرواة، وهذا

31. واط، ص. 528 - 530.

التنقيب يدرس أفراداً لا أنماطاً إنسانية.

– كُتب الأخبار : نلاحظ فيها أيضا كثرة الأسماء. انظروا مثلا **كتاب البخلاء** : الجاحظ لم يرسم صورة نمطية عن البخيل وإنما أعطى صورة عن بعض البخلاء، وتبعاً لذلك نستطيع أن نقول إن شخصياته تمتاز إلى حد كبير بخاصيات فردية.

هذه الأنواع التي أشرنا إليها بسرعة تمتاز بالدقة في إيراد أسماء الأفراد. لننظر الآن إلى الشعر القديم. ماذا نلاحظ ؟ نلاحظ أن الأسماء لا تدل على أفراد بقدر ما تدل على أنماط إنسانية. إن أسماء النساء في شعر النسيب اصطلاحية وتبعاً لذلك قليلة. يقول ابن رشيق : «وللشعراء أسماء تخف على ألسنتهم وتحلُو في أفواههم، فهُم كثيرا ما يأتون بها زوْراً نحو ليلى وهند وسلمى ودعد ولبنى وعفراء... وأشباههن»[32]. ولقد لاحظ فون غرونباوم أن الشعراء القدماء يصفون في نهاية الأمر المرأة نفسها[33]. ولربما لا نبتعد عن الصواب إذا أضفنا أنهم يمدحون ويرثون ويتوعدون الرجل نفسه. قد نجد في شعر المديح اسم الرئيس الذي يمدحه الشاعر، ولكن هذا الرئيس يبقى على العموم نسخة من نمط نعرف مميزاته. والذي يدعم هذا القول أن من الشعراء «من ينقل المديح عن رجل إلى رجل»[34]. أبو تمام والبحتري مثلا كانا يمدحان عدة رؤساء بقصيدة واحدة.

من البديهي أننا نتكلم عن النزعة الغالبة في الأدب العربي، وهي نزعة عمودية أوْ مِيتيكيّة لأنها تركز على سُنّة شعرية يجب الخضوع لها. كلمة «مِيت» (mythe) تدل هنا على حكاية أو عادة مقدّسة ترجع إلى الأصل[35]. إننا نجد هذه النزعة التي تضع المعنى في البدء عند الحريري. لقد رأينا أن شخصياته ذات التسمية العامة تمثل أنماطاً إنسانية. يجب الآن أن نضيف أن أبا زيد السروجي والحارث بن همام من هذا القبيل. فالحارث بن همام اسمٌ لا نستطيع أن نتصور اسماً أعمّ منه؛ إنه مأخوذ من حديث نبوي معروف : «كلّكُم حارثٌ وكلّكم همَّام». فهو اسم يمكن أن يطلق على أي إنسان. أما الاسم الآخر، فإنه يشتمل على «زيد»، ومن المعلوم أن زيداً وعمرا اسمان كثيراً ما نجدهما في كتب النحو والبلاغة إلى حد أنهما كالمرادفين لكلمة «فلان» أو لعبارة «إنسان كسائر الناس».

32. ابن رشيق. II، ص. 116.

33. فون غرونباوم، ص. 288.

34. ابن رشيق، II، ص. 136.

35. إلياد، ص. 15.

شخصيات الحريري موصوفة بسرعة في أغلب الأحيان، فبعض الإشارات تكفي لإبراز النمط[36]. هذه الظاهرة مرتبطة بظاهرة أخرى هي كثرة وأهمية النماذج البشرية في مقامات الحريري : عرقوب، المتلمس، سطيح، إياس، سحبان، حنين، باقل... فكل مفهوم (الجمال، الكذب، الشجاعة، الحكمة) مرتبط بشخصية تاريخية أو أسطورية، أيْ باسم من الأسماء. الحكمة مثلامرتبطة بلقمان. فعمل القارئ أو الشارح هو الانتقالُ من اسم إلى مفهوم، من دال (لقمان) إلى مدلول (الحكمة) : خصائص الشخصيات صادرة عن «الحقل الثقافي»، والوصف بمثابة تلميح أو استشهاد باسم.

الوصف

سنحاول البرهنة على هذه العموميات بتحليل قطعة من المقامة الثامنة عشرة تتضمن وصف جارية :

«كانت عندي جارية، لا يوجد لها في الجمال مجارية، إن سفرت خجل النّيران، وصليت القلوب بالنّيران، وان بسَمَت أزْرت بالجُمان وبيع المرجَان بالمجان، وإن رنتْ هيّجت البلابل وحققت سحرَ بابل، وإن نطقت عقَلتْ لُبَّ العاقل، واستنزلت العصم من المعاقل، وإن قرأت شفَت المفؤود وأحيْت الموؤود، وخلْتها أوتيت من مزامير آل داود، وإن غنّت ظلّ معبد لها عبداً وقيل سحقاً لإسحق وبعدا، وإن زمرت أضحى زنام عندها زنيما بعد أن كان لجيله زعيماً... وإن رقصت أمالت العمائم عن الرؤوس، وأنستك رقْص الحَبَب في الكؤوس»[37].

لنذكر في البداية بملاحظة مهمة لابن رشيق : «الشعر إلا أقله راجعُ إلى باب الوصف»[38].انطلاقاً من هذه الملاحظة نقترح افتراضاً معاكساً نوعاً ما، وهو أن الوصف يكون في أغلب الأحيان إما مدحاً أو هجاء. هذا يعني أن الموصوف يكون موسوماً بعلامة إيجابية أو سلبية.

---

36. هذا الأسلوب في الوصف يذكر بأسلوب المصورين الذين لم يرسموا، لأسباب دينية، شخصياتهم بصفات مميزة. انظر بابادوبولو، ص. 687.

37. الحريري، 1326، ص. 172 - 174.

38. ابن رشيق، II، ص. 278.

العبارة الأولى في قطعة الحريري : كانت لي جارية، تشكل «إعلاناً»[39] إذ تحرك عدداً من الإمكانيات الوصفية والروائية : هذه الإمكانيات توجد عند الكاتب والقارئ اللذين يملكان نفس النّسَق الأدبي.

العبارة الثانية : لا تجاريها في الجمال مُجارية، تنهي السؤال المفتوح في الأولى (كيف هي ؟...) وتشكل إعلاناً ثانياً : الجمال. هذا الإعلان يحرك بدوره إمكانيات وصفية تحقق البعض منها في القطعة وأعني وصف الوجه والابتسامة والنظر والحديث.

هذه المعاني الجزئية (أو الموتيفات) لا تكفي لإعطاء صورة لجارية مثالية إذ أننا نجدها في وصف المرأة الحرة. وبما أن الجارية تزيد قيمتُها إذا أضافت إلى الجمال النبوغَ في الفنون، فإننا لا نستغرب وجود الموتيفات التالية : القراءة والغناء والعزف والرقص.

هذه الموتيفات مرتبطة بالتقاليد الشعرية أو بالسنة الشعرية، فالقطعة تزخر بالإشارات الثقافية التي كان من المفروض أن لا يجهلها الأديب. لذلك لم يكن من اللازم أن يطنب الحريري أو يفسر كلامه، فالإشارة أو التلميح بمثابة علامة مشاركة بين الحريري والقارئ الضمني.

ينبغي أن لا نخلط القارئ الضمني بالقارئ الفعلي[40]. القارئ الضمني هو القارئ الذي يتخيله الكاتب عندما يكتب، وخصائص هذا القارئ تظهر من خلال النص لا من خارج النص. أما القارئ الفعلي فلا يمكن للكاتب أن يعرفه بالضبط ولا أن يتخيل بدقة ردود فعله. عندما كتب الحريري : «حقَّقت سحْر بابل»، فقد افترض أن قارءه الضمني سيعي أنه يرمز إلى هَاروت ومَاروت. أما القارئ الفعلي فقد يجهل هذا التلميح، إلا أن الشراح كالشريشي يملؤون بفضل توضيحاتهم الهوةَ القائمةَ بين القارئ الفعلي والقارئ الضمني.

الإشارات الثقافية تظهر في التشبيهات : **النيران، الجمان، المرجان**. وتظهر كذلك في معجم العشق : **صَليَت القلوب بالنيران، عقَلت لبَّ العاقل**. وتظهر أخيراً في النماذج البشرية التي تشكل نوعاً من التشبيه. **داود، معبد، إسحق، زنام**. هذه التلميحات كما قلنا تحيل على التقاليد الشعرية. إن قراءة قطعة شعرية (أو نثرية) يمكن أن تعتبر غوصاً في النصوص الشعرية السابقة. الدلالة (أي العلاقة بين الدال والمدلول) لا تكفي لإبراز معنى

39. تجد ملاحظات مفيدة حول الوصف في الرواية «الواقعية» عند هامون.

40. برانس، ص. 180.

الكلمة الشعرية[41]. الكلمة لا تستخرج كل إمكانياتها إلا عندما تضم بصفة جلية إلى أخواتها في السياق، أو بصفة ضمنية إلى أخواتها في مجموع النصوص الشعرية.

الترتيب السُّلّمي

يبقى لنا أن نلاحظ في قطعة الحريري خاصية أخيرة وهي أن الوصف عبارة عن تشبيه أو مقارنة بين الجارية وكائنات أخرى. هذه المقارنة مرتبطة بصيغة التفضيل : الجارية تتفوق في جميع الميادين، فجمالها يفوق جمال كل النساء وإشراقة وجهها تزيد على إشراقة الشمس والقمر، وصوتها أكثر إطرابا من صوت مَعْبد وإسحق...

انطلاقاً من هذا الأسلوب في الوصف يمكن أن نقول إن العصر الكلاسيكي كان له نظام خاص في رسم الشخصيات، وهو نظام يختلف عن النظام الذي ألفْناه في الكتابات الحديثة. وهنا لابد من ذكر ملاحظة لإيفلين بيرج ـ فيتز : «إن صورة الشخص «Portrait» تُبنَى حسب محورين : محور الترتيب السُّلّمي ومحور التمييز. المحور الأول يدل على المسافة القائمة بين السّموّ والضعّة : هذا المحور يشير إلى كمّ الصفة التي للشخصية المقصودة. المحور الثاني يتعلق بخصائص الاتفاق والاختلاف، بالكيفية أو بالشكل الخاص الذي تتخذه الصفة المقصودة في الشخصية»[42].

إن محور الترتيب السُّلَّمي هو الذي يسترعي انتباهنا في وصف الجارية. جارية أبي زيد لاتملك خاصيات تنفرد بها وإنما تسمو فقط ببعض الصفات على سائر المخلوقات.

لنقرأ الآن شعرا يشكر فيه أبو زيد السروجي بعضَ من أحسنوا إليه :

للّـــــــه درّ عصـــابـــة	صـــدْق المقـــال مـــقاولاَ
فـــاقوا الانـــامَ فضـــائلاً	مـــأثـــورةً وفـــواضـــلاَ
حاورتُهم فوجدتُ سَحـْ	ـــبان لـــديهم بـــاقـــلاَ
وحـــللْتُ فيهم ســـائـــلا	فـــلقيت جـــوداً ســـائـــلاَ

41. انظر ملاحظات أركون (ص. 325) حول معجم الأخلاق.

42. بيرج ـ فيتز، ص. 430. انظر كذلك فون غروناوم، ص. 304.

أقسمتُ لو كان الكِرا م حيا لكانُوا وابِلا[43]

البيت الأول يوضح الطبقة العالية التي ينتمي إليها المَمدوحون (**مقاولا**). البيت الثاني يورد تشبيها وبالتالي صيغة تفضيل (**فاقوا الأنام**)، وفي الوقت نفسه يعلن عن الصفتين المفصلتين في الأبيات التالية : الفصاحة والكرم. لنلاحظ الإشارة إلى نموذجين بشريين : سحبان وباقل، الأول كما هو معلوم يرمز إلى الفصاحة والثاني إلى العيّ. لنلاحظ كذلك الصعود من الحيا، وهو المطر القليل، إلى الوابل، وهوالمطر الغزير.

هذه الطريقة في رسم الشخصية لا نجدها فقط في الأنواع الشعرية. نجدها في الأمثال (صيغة أفعل من...) وفي كتب النقد (فلانٌ أشعَرُ الناس...) ؛ ونجدها في كتب السير والتراجم. ماذا يقول ياقوت مثلا عن الحريري ؟ «وكفاه شاهدا كتاب المقامات التي أبر بها على الأوائل وأعجز الأواخر»[44]. ونجدها في كتب التاريخ : مثلًا في الصورة التي رسمها مسْكَوَيْه لابن العميد في **تجارب الأمم**. إن مسكويه يعلن عن صدقه في التصوير ونحن لا نجادله في ذلك، إلا أننا نلاحظ أن الصورة التي رسمها للوزير تمر بالمقولات النحوية والبلاغية التي تميز «البورطري» في العصر الكلاسيكي.

الشخصية البراقشية

من الممكن أن نقارب بين النمط الإنساني والنوع الأدبي. الحركة التي يتم بمقتضاها الانتقال من شخصية إلى النمط الذي تمثله تشبه الحركة التي تؤدي إلى تحديد النوع الذي يرتكز عليه النص.

من العبث أن نفتش في شخصيات الشعر العربي عن أفراد محددين أو أن نتساءل عن صدق الشعراء. لقد تلقى عمر بن أبي ربيعة اللوم لأنه خالف في بعض قصائده القاعدة التي بمقتضاها توصف المرأة بأنها ـ حسب تعبير كُثَيِّر ـ «مطلُوبة مَمْتنعَة»[45]. التجربة الشخصية للشاعر لا تؤخذ بعين الاعتبار وإنما المهمّ هو ما يُناسب النوعَ الأدبي، يعني ما يفرضه النوع وكذلك ما يفرضه الناقد انطلاقا من السُّنَّة الشعرية. كان بشّار بن برد ضخْمَ الجثة[46] ومع

43. الحريري، 1326، ص. 155-156.

44. ياقوت، XVI، ص. 262.

45. ابن رشيق، II، ص. 118.

46. الإصفهاني، III، ص. 135.

ذلك وصف نفسه هكذا :

إنّ فـي بُـردي جـسماً نـاحلاً　　لَـوْ تـوكأت عـليه لانْهَـدَم

لماذا ؟ لأنه لم يكن بإمكانه أن يرسم لنفسه صورة تختلف عن الصورة التي يفرضها نوعُ النسيب. لقد بين أحدُ السيميائيين السوفيات ـ ليكاتشيف ـ أن كل نوع يقترح بل يفرض صورة للقائل[47]. الراوي عندما يسرد حكاية يرسم صورة للأشخاص وفي الوقت نفسه يرسم صورة لنفسه، حتى في حالة ما إذا لم يستعمل ضمير المتكلم. عندما يؤلف الشاعر مدحا أو هجاء فإنه يعطي بالطبع صورة عن الممدوح وعن المهجُوِّ. وفي الوقت ذاته يعطي صورة عن نفسه. وهذه الصورة لا ينتزعها من منطقة مظلمة من شخصيته وإنما من النوع الذي يتقيد به.

الرأي السائد هو أن القصيدة تعبر عن الشاعر. هذا الرأي يُغفل عمَل النوع : القصيدة تعبر قبل كل شيء عن النوع الذي تنتمي إليه. وجهة النظر هذه تؤكدها مقامات الحريري التي تشتمل على عدد لا يحصى من الأنواع، وتطرح مسألة الانفصال بين القول والفعل. أبو زيد السروجي مثلا كثيرا ما يشرب الخمر مباشرة بعد القاء موعظة تذيب قلوب المستمعين. هذا التناقض بين الخبر والمخبر يغيظ صاحبه الحارث بن همام الذي ينتظر أن يكون السلوك مطابقا للقول. إن المقامات تحدث نوعاً من «التعرية» للوهم الذي يدفع القارئ أو المستمع إلى أن يستدل بالقول على صدق القائل. فنظراً للقيود النوعية التي يتقيد بها أبو زيد عندما يلقي موعظة فإنه لا يمكن أن يعطي لنفسه إلا صورة رجل تقي مستقيم. فقصارى الأمر أن خدعة أبي زيد تنجح لأنه يفهم إمكانيات النوع. أما المخاطبون فانطلاقا من مبدأ الوصل بين القول والفعل، لم يكن بد من أن تتم الخدعة عليهم.

إن من يقرأ الحريري يلاحظ أن جميع الأنواع الأدبية لها مكانها في مقاماته، وهذا ما يجعل أبا زيد يقدم صورا كثيرة لنفسه ويتقمص عدة شخصيات :

لبستُ لكلّ زمـان لبُوسـاً　　وَلابسْتُ صرْفَيه نعمَـى وبوسَا

وعاشرتُ كـل جليس بمَـا　　يُـلائمـه لأروق الجليسَـا

فعنـد الـرُّواة أديـر الكـلام　　وبيـن السقـاة أدير الكؤوسَا

وطوراً بوعْظي أسيلُ الدموعَ　　وطـوراً بلهْـوي أسرّ النفوسَا[48]

47. تودوروف، 1972ب، ص. 108.

48. الحريري، 1326، ص. 359.

أبو زيد يشبه طائراً كثير التلوّن تذكره المقامات وهو أبو براقش[49]. من الغرور في نظري أن نحاول معرفة هويته، ان نركب من صوره المتفرقة صورة واحدة[50]. إنه ليس سوى ما تسمح له الأنواع الأدبية التي يستقر فيها أن يكون، فكيانه هو التغير[51]. هذا التشتت له ما يقابله في ترتيب المقامات. لقد ألّف الحريري خمسين مقامة وكل مقامة مستقلة بذاتها. فكما أن شخصية أبي زيد براقشية، لا يمكن تركيب أجزائها، فكذلك لا يمكن الربط بين المقامات.

المَقْمَقَة

مادمنا نتكلم عن التغير والتشتت فلنفحص الأبيات التالية التي تتحدث عن الدهر وتقلباته :

وقْـعُ الشـوائب شـيَّبْ والـدهرُ بـالنَّـاس قُـلَّبْ
إن دانَ يـومـاً لـشخصٍ فـفي غـد يـتغلّـبْ
فـلا تـثق بـوَمـيضٍ مـنَ بـرْقـه فـهْـوَ خُـلَّبْ[52]

من يتكلم في هذه الأبيات ؟ أبو زيد السروجي ومن خلاله الحريري. إلا أننا عند البحث نكتشف وراء الأبيات حكمة جماعية ونسمع «صوت الثقافة»[53]، صوت يتكون من الحكَم والأمثال والمعارف العامة في الطب والتاريخ وعلم النفس والقانون والطبخ إلخ. لا يخلو كتاب أدبي من إسماع هذا الصوت الذي يتغلغل في الأذهان وينبثّ فيها ويبدو من طبيعة الأشياء. والملاحظ أن ما يبلى من المؤلفات هو جانبها «الثقافي»[54]. كم من معان يقدمها الكاتب بنبرة جادة، ولا تمر مدة وجيزة حتى تبدو خاطئة أو ساذجة أو مضحكة

49. نفسه، ص. 216.

50. لاحظ فون غرونباوم (ص 248) أن كتب الأدب (مثلا أدب الدنيا والدين للماوردي) تجزيء الإنسان إلى صفات متعددة : الإسراف، الجود، البخل، الحياء، الخ، وتدرس كل صفة على حدة.

51. يقول ليكاتشيف متحدثا عن الأدب الروسي القديم : «على عكس ما يجري في أدب العصور الحديثة فإن النوع، في روسيا القديمة، هو الذي يحدد صورة الراوي... كل نوع يملك صورة معدة بصرامة وتقليدية، لمؤلفه وكاتبه و«منفذه». هناك صورة للمؤلف خاصة بالمواعظ وأخرى بحياة القديسين... وثالثة بالاخبار، وأخرى أيضا بالسرد التاريخي» (ذكره تودوروف في 1972 ب، ص. 108).

52. الحريري 1326،ص. 24.

53. بارت، 1970.ص. 27.

54. نفسه، ص. 211.

(انظر مثلا كلام المنفلوطي عن الحب) !

لكن لابد هنا من بعض الحذر. المعاني المُبتذلة تثير في نفوسنا نوعا من التقزز، أما في العصر الكلاسيكي فقد كان لها شأن آخر. ذلك أن المعنى المُبتذل يلعب دوراً سلبياً في الأدب الحديث ودوراً إيجابياً في الأدب القديم[55]. ويرجع هذا الاختلاف لكون الأدب الحديث يتغير بسرعة بينما لم يكن الأدب القديم يتغير إلا ببطء شديد[56]. في السنوات الأخيرة تتابعت كثير من المدارس الأدبية في العالم العربي، فالرواية الواقعية جاءت بعد الرواية القروية والعاطفية، ثم ظهرت الرواية الوجودية، والآن تشق الرواية الجديدة طريقها. كل نزعة تدوم عشر أو عشرين سنة ثم تخلفها أخرى، فإذا وجد القارئ عنصراً من عناصر نزعة قديمة في كتاب يمثل نزعة جديدة، فإنه يرده بتقزز من حيث أتى، أيْ أنه يدرك خصوصية العنصر الذي يرتبط بنزعة متجاوزة. فخصوصية المعنى المبتذل، أي نسبيته، تفسر سلبيته. أما في العصر الكلاسيكي فإن المعنى كان يعتبر مطْلقاً ويمتاز بالعمومية، أيْ أننا نجده في جميع العصور، وهذا ما يفسر إيجابيته. نجد عند كل شاعر تشبيه الكريم بالبحر والمرأة بغُصن البَان[57]...

إننا اليوم نركض وراء الجديد ونتطلع نحو المستقبل (من هو الكاتب الذي يقبل أن يقال عنه إنه يقلد من سبقوه ؟)... في العصور القديمة كان مركز الثقل يكمن ـ مبدئيا ـ في الماضي، ويظهر هذا في التمثل المتواتر بأقوال السلف. لقد مُدحت **المقامات** لأن الحريري «خطف أكثرها من مواضع يدل تهديه إليها على فضل بارع»[58]. إن الكاتب يعاتَب ـ حسب عاداتنا الحديثة ـ إذا أكثر من الاستشهاد. أما في العصر الكلاسيكي فالكاتب ينبئ عن فضله بوفرة وتنوع استشهاداته ويعاتَب إذا لم يتمثل بكلام غيره[59]. ولقد اعتنى النقادُ العرب بهذه المسألة وميزوا أشكال الاستشهاد التالية : **الاقتباس**، وهو التمثل بنص قرآني أو بحديث نبوي، **التضمين**، وهو الاستشهاد ببيت أو بعدة أبيات من الشعر، **الحل**، وهو نثر بيت من الشعر، **العقد**، وهو عكس الحل، **التلميح**، ويعني إشارة إلى قصة مشهورة أو اسم معروف[60].

---

55. زومتور، ص.95.

56. ليكاتشيف، ص. 123.

57. الخصومة بين القدماء والمحدثين أذكاها الشعور بنسبية بعض المعاني وبعض الصياغات.

58. نجد هذا الحكم في ملحق للمقامات يشتمل على انتقادات ألفها ابن الخشاب (الحريري، 326، ملحق، ص. 2).

59. ذلك ما حدث لعمران بن حطان الذي لم يستشهد في خطبة له بالقرآن : «هذا الفتى أخطب العرب لو كان في خطبته شيء من القرآن» (الجاحظ، II، ص. 5).

60. القزويني، ص. 575 وما بعدها.

الأقوال المستشهَدُ بها وحدات قائمة بذاتها ترحل من سياق إلى سياق. وحسب استشهاداته يشير الكاتب إلى نوعية انتمائه : التمثل بنصوص «الأدب» يعني الانتساب إلى الخاصة وفي الوقت نفسه الاحتماء بسلطة المتقدمين (من المعروف أن «الرأي» كان مرفوضاً من أغلبية المدارس الفقهية). وفوق ذلك فإن الاستشهاد يمنح النص قيمة تنميقية وجمالية[61]، ويرجع المجهول إلى المعروف. كل ما يحدث يمكن إرجاعه إلى نموذج ثقافي أي إلى الماضي، ولا يطلب من المتكلم إلا أن يزم شفتيه ويتحول إلى مقماق يتكلم من بطنه.

61. «وأنت ترى الكلمة من القرآن يتمثل بها في تضاعيف كلام كثير، وهي غرة جميعه، وواسطة عقده» (الباقلاني، ص. 42).

الزَّمخْشَري والأدَب

الحُلْم والكتَابة

الكتَاب عادة يولد بناءً على طلب صريح تُمليه ظروف خاصة (مثلا **المستظهري** للغزالي) أو بناءً على طلب ضمني توحي به بعض المشاكل المعلقة في الهواء (**البخلاء** للجاحظ). إذا أخذنا بعين الاعتبار **النص**، والنصُّ يختلف عن الكتاب، فإننا نلاحظ أن القدماء كانوا يميزون بين النص الذي ينتج عن «الرّويَّة» والنص الذي ينتج عن «البديهة والارتجال»[62]. ومادمنا نتحدث عن الولادة، فلنذكّر بأن الشاعر الجاهلي كان يحمل في بطنه شيطاناً موسوساً يحبّ بين الفينة والفينة الخروج إلى الفضاء الواسع على شكل كلمات تتحول إلى أبيات. كان زهير يفاجئه المخاض كلّ سنة فيلدُ جنّياً يربّيه ويعْتني به حوْلاً كاملاً.

مقاماتُ الزمخشري وليدةُ حُلْم. يقول المؤلف[63] في خطبة الكتاب متحدثا عن نفسه بضمير الغائب : «والذي ندَبه لإنشائها أنه أريَ في بعض إغفاءات الفجر كأنما صوت به من يقول له : يا أبا القاسم أجَلٌ مكتوب وأملٌ مكذوب، فهبَّ من إغفاءته تلك مشخوصاً به ممَّا هاله من ذلك وروعه ونفَّر طائره وفزّعه، وضمّ إلى هذه الكلمات ما ارتفعتْ به مقامة وآنسها بأخوات قلائل...» (ص. 7).

62. ابن رشيق، I، ص. 164 وما بعدها.

63. الأرقام بين عارضتين تحيل على صفحات كتاب الزمخشري.

الصوت الهاتف يهيب بصاحبنا أن يجعل الموت نصْبَ عينيه ويقلع عن الآمال الكاذبة. وقع الحدَثُ في الفجر، في وقت يفصل بين الليل والنهار، بين الظلام والنور، بين النوم واليقظة، بين الغفلة والانتباه. لكن الحماس لم يدُم طويلاً، واستسلم الزّمخشري من جديد إلى النوم. الكلمات التي أهديَتْ إليه صارتْ مقامةً (سنحللها بعد قليل)، والمقامة أضاف إليها أخوات قليلات، ثم كفّ عن العمل «لمُراجعة الغفْلة عن الحقائق وعَادة الذهول عن الجدّ بالهزل» (ص 8). واستمرت الحال هكذا إلى أن أصيب يوماً بمرض فتغير كل شيء.

ليس المَرضُ، بالنسبة للزّمخشري، مجردَ اختلال في البدن يُرجَى إصلاحُه باللجوء إلى الطبيب وتناول الدواء الملائم. المرضُ تحذير وامتحان، أيْ أنه يحمل معنىً على المريض أن يستشفه ويستخلص العبْرة منه. المرضُ حالةٌ بين حالتين، قَدمٌ في الحياة وقدمٌ في الممات، وبهذا المدلول يمكن مقارنته بالشّيب كما وردَ وصفُه عند الشعراء : كلاهما يحمل مذَاق القبر.

لم يفُت الزمخشري أنْ يستفيدَ من المرضة التي أنهكته والتي سماها (المنْذِرة) لأنها «كانت سبب إنابته وفيئته» (ص 8). تعهد إنْ منّ الله عليه بالبرء أن يقلع عن حياته الماضية ويبدأ حياة جديدة : لن يتقرب إلى أصحاب النفوذ ولن يمدحهم ولن يسترزقهم، وعلاوة على ذلك لن يدرّس من العلوم إلا القراءات والحديث وأبواب الشرع، ولن يغادر مسكنه إلا إذا دعاه «أمرُ خيْر لا يجد الصالح بداً من توليه بخطوة» (ص. 9)... التوبة انفصال عن عادات وممارسات مبْنيّة على التشتت والتبدد خارج الذات، وإقبال على حياة تنتظم حول مركز واحد يُرمَز إليه هنا بالمسْكَن.

ولمّا شُفي الزمخشري انكبّ على «إنشاء المقامات حتى تمّمَها خمسين مقامة يعظُ فيها نفسه وينهاها أن تركن إلى ديدنها الأول» (ص. 11). هذه المقامات لا تكاد تمتّ بصلة إلى ما نعرفه عند الهمذاني والحريري. خصائص النوع كما نجدها عند هذين المؤلفين يمكن تلخيصها في النقط التالية :

1. السّند : ليس في المقامات متكلّم واحدٌ وإنما عدة متكلمين يصير القول إليهم بالتوالي.

2. السفر : المقامات جولة واسعة في مملكة الإسلام. ليس من الصدفة أن يظهر هذا النوعُ في وقت شهد طواف ابن حوقل والإصطخري والمقدسي في العالم قصد ضبط «المسالك والممالك».

3. نمطان إنسانيان متناقضان : الأديب والمكدي. كلاهما يرى صورته في الآخر، ولكن ممسوخة. رغم اختلافهما فإن «اللغة» نفسها تجمع بينهما.

4. حكايةٌ مبنية على ما يسميه أرسطو بـ«التعرّف» : المكدي يستتر وراء قناع ولا يكشف عن هويته إلا في نهاية المقامة.

5. فن كتابي يشير إلى الأسلوب الرفيع :

أ – مزيج من الشعر والنثر.

ب – مزيج من الأنواع الأدبية ومن الجد والهزل.

ج – السجع والمحسنات.

لن تجد في مقامات الزمخشري النقط الأربع الأولى. أما النقطة الخامسة فإنها لا ترد إلا جزئياً : تجدُ السجع والمحسنات ولا تجدُ الشعر إلا لماماً. أما الأنواع فلن تجد منها إلا الوعظ، وهو النوع الذي يوافق الحياة الجديدة التي أقبل عليها صاحبُنا. ومع ذلك فلقد احتفظ باسم المقامة إذ من المعروف أن كلمة مقامة كانت تدل، قبل أن ترتبط باسم الهمذاني، على الخُطب الوعْظية التي تُلقَى في المساجد والمجاميع.

الحديث رأساً لرَأس

مقامة التقوى

«يا أبا القاسم العمرُ قصير. وإلَى الله المصير. فما هذا التّقصير. إن زبْرج الدنيا قد أضلّك. وشيطانَ الشهوة قد استزلّك. لو كنتَ كما تدّعي من أهل اللب والحجَى. لأتيتَ بما هو أحرى بكَ وأحْجَى. ألا إنّ الأحْجَى بك أن تلوذَ بالركن الأقوى. ولا رُكْن أقوَى من رُكْن التقوَى. الطرقُ شتّى فاختر منها منهجاً يهديك. ولا تخْط قدماك في مضلّة تُرديك. الجادّة بينة. والمحجّة نيّرة. والحُجّة متضحَة.والشّبهة مقتضحَة. ووجوهُ الدّلالة وضاء. والحَنيفيّة نقيةٌ بيضاء. والحقّ قد رُفعتْ سُتوره. وتبلج فسطع نورُه. فلمَ تُغالط نفسكَ. ولم تُكابر حسّك. ليتَ شعْري ما هذا التّواني. والمواعظُ سير السّواني» (ص. 17 ـ 19).

أبو القاسم (الزمخشري) يخاطب هنا نفسه : المقامات مكتوبةٌ بضمير المخاطب. ليس

هذا كل شيء. فخطبة الكتاب مكتوبة بضمير الغائب، أما الافتتاحية فإنها مكتوبة بضمير المتكلم. القول المشهور : «أنا آخر»، ينطبق تماماً على الزمخشري المتشتّت في الضمائر المختلفة.

في كل مقامة يواجه صاحبنا نفسه : يتكلم ويُصغي إلى كلامه، فهو في الوقت نفسه متكلّم ومستمع ؛ المتكلم يهدف إلى إقناع المستمع وإخضاعه لإرادته. توجيهُ الخطاب إلى «الآخر» يمرّ بالبنْيات الإنشائية التالية : النداء، الأمر، النهي، الاستفهام، التحضيض. هذه البنْيات تشير إلى علاقة القوة التي تجمع المتكلم ومخاطبه، وهي علاقة الأب مع ابنه يوبّخهُ ويؤنّبه ويفرك أذنيه. الابن يتلقّى اللوم ويبقَى حانيَ الرأس لا يجيب ولكن الأب يكشف ما يدور في رأسه ويرد عليه («لو كنتَ كما تدّعي من أهْل اللب والحجَى لأتيتَ بما هو أحرى بك وأحْجَى»). لا تتحقق السيطرة تماماً إلا عندما يُفحَم الإبن ويعْجز عن الجواب أوْ لا يجرؤُ على الاعتراض. لهذا فإن الأسئلة التي يُلقيها الأب على ابنه («لمَ تغالطُ نفسَك ؟... ما هذا التّواني ؟») ليست أسئلة بالمعنى الدقيق لأن العلاقة بين الأب وابنه تُقصي الحوار والمناقشة. الأب يشدّ بخناق الإبن المُشاكس ويُجبره على الطاعة والخضوع.

الإطناب لافتٌ للنظر في مقامة الزمخشري. عبارة «زبْرج الدّنيا» متبوعة بعبارة «شيطان الشّهوة»، اللّب مرادف للحِجَى... الإطناب لا يظهر فقط بالترادف وإنما كذلك بالطباق الذي يمكن اعتباره ترادفاً معكوساً. معجم الزمخشري ينقسم إلى مجموعتين : مجموعة الكلمات التي تشير إلى الهداية ومجموعة الكَلمات التي تشير إلى الضّلال. الكلمات تتقابل كما يتقابل المتكلم والمستمع، الأب والإبن. يؤدي الإطناب وظيفة تنميقية ووظيفة إقناعية، فمن جهة يعرض المعنى «في صورتين مختلفتين»، ومن جهة ثانية يجعل المعنى «يتمكّن في النفس فضل تمكن»[64]. فهل أفلح الأب في إقناع ابنه ؟ الأب يرفع السّتور ويزيحُ الغُيوم عن السماء، ومع ذلك فإن الإبن (الصامت) يكابر ويتوانَى. تتكرر عملية الإقناع من مقامة إلى أخرى وعندما ينتهي الكتاب تظلّ المواجهةُ كما كانت في بدايته.

عودةُ المكْبوت

تتجسد الدنيا في شكل امرأة فاتنة وغادرة (ص. 27 ـ 29). كيف يمكن مقاومة هذه الحسناء المتبرّجة[65] ؟ بالموت. لا يسلم من سحر الدنيا إلا الموتَى في قبورهم فيجبُ التشبّه

64. القزوينى، ص.301.

65. هذه الصورة يمكن اعتبارها نموذجا للانتقال الذي يتم أحيانا «من المؤنث الصرف إلى الأنوثة الأسطورية» (ريفاتير، ص. 405).

بهم : «عُدَّ شخصك في عداد الأموات. كفّنه بالخمول قبل أن يُكفّن. وادْفنه في بعض الزوايا قبل أن يُدفَن، واجعلْ له قعرَ بيتك قبراً...» (ص. 187). لكن الموتى لا يتكلمون وصاحبُنا لا يريد (ولا يستطيع) أن يصمت. لم يكسر قلمه ولم يحطم دواته ولمْ يمزق أوراقه. لمْ يقرّر أن يكفّ عن الكتابة لأن الكتابة ستؤكد توبته وصدْق عزمه على الابتعاد عن الدنيا. قبل توبته كان القلمُ يرسمُ صورةَ أنثى متبرّجة، أما الآن فلن يرسمَ إلا وحْشةَ القبر.

حبَس الزمخشري نفْسَه في مسكنه وحبَس كتابته في نوْع واحد هو الوعْظ. على الأقل أخذ على نفسه الوعْد أن لا يتكلم إلا في الجد أيْ أن لا يسكن إلاّ في محلٍّ واحد يستقر فيه ولا ينتقل منه إلى محل آخر. هذا السكون الذي يسعى إليه يتعارض مع الحركة التي تميّز الأدب. أغلبية الذين اشتغلوا بالأدب (ابن المقفع، الجاحظ، الهمذاني، ابن ناقيا، الحريري) أكّدوا بصفة صريحة أو ضمنية على ضرورة الانتقال من الجد إلى الهزل. للأدب شجونٌ ومنعطفات. الأديبُ يكْره أن يمشيَ في طريق واحد فتراه يقفز من معنى إلى معنى ومن غرض إلى غرض ومن فن إلى فن. الأدب جوْلةٌ تنقلك بلا سابق إنذار من منظر إلى منظر وتسمعك أصواتاً متعددة ومتناقضة أحياناً. لمْ يحتفظ الزمخشري من الأدب إلا بصوت واحد وأسكتَ سائر الأصوات الأخرى. جمعَها في قبضته وأودعها قمقماً أحكم إقفاله.

لكنها تسللت من القمقم وتعلقت بصاحبنا وفرضت نفسها عليه فلم يجد بُداً من منْحها حيزاً من كتابه. لا يكفي أن تُدين الهزل لكي تُسكته (الهزل يعني عند الزمخشري كلَّ الأنواع الأدبية التي ترتبط بالدنيا). توجد بين الجد والهزل علاقةٌ متينة بحيث إنك إذا تكلمت عن الجدّ فقد استدعيت الهزل للحضور. عندما يُطرد الهزلُ من الباب فإنه يرجع خلْسةً من النافذة. مشروع الزمخشري متعذّر التحقيق : كيف يمكنه أن يتكلم عن الجدّ دون أن يتعرّض للهزْل ؟ المعارَضَة عرْضٌ وتعرّض. بمعارضته للهزل سقط صاحبنا في فخ الهزل. ومع ذلك لم يعترف صراحة بأن استدعاء نوع أدبي قد ألزمه باستدعاء سائر الأنواع الأخرى.كيف احْتالت هذه الأنواع لتفرضَ نفْسَها عليه ؟ بعبارة أخرى، كيف احتال صاحبنا لدمْج الأصوات الممنوعة في إطار الوعظ ؟

لنقرأ القطعة التالية :

«يا أبا القاسم إنْ رأيتَ أنْ لا تزور عاتكة متغزّلا. وأن تزوَرَّ عن بيتها متعزلا. وأن يشغلك عن ذكْرها وذكْر أختها لعُوب. دوامُ الفكر في سكرات شعوب. فافعلْ صحبَكَ

التوفيقُ ونعم الصّاحب والرفيق. كمْ زرتَ أبياتها وزوّرت فيهما أبياتك. وبعْت بأدنى لقائهما وتحيتهما حياتَك. وكأيْنٍ لك من تشبيب ونسيب. وتخلّصٍ إلى امتداح دخيل أوْ نسيب. ومن كلمة مُخزية شاعرة. وقافية طنّانة ناعرة. ومَطْلع كما حدَرَت الحسناء منْ لثامها. ومقْطع كما استُلذّت الصهباءُ بطيب ختَامها...» (ص. 131 ـ 132).

ينهَى الزمخشري نفسه عن التغزل وإنشاء القصائد إذ كيف «يفكر في الاستهلال والمطلع، مَنْ هو منوط الفكر بأهوال المطلع ؟» (ص. 133 ـ 134). لكنه يغتنم الفرصة فيذكر معجم القصيدة ويسهب في تبيين أغراضها وأقساهما. لمَ هذا التفصيل وقد قرر أن يكف عن قول القصائد ؟ إن ما ينهَى نفسه عنه يرفع غطاء القمقم ويخرج رأسه. من خلال النّهي تبرز الرغبة المطموسة : «يا أبا القاسم تبتّلْ إلى الله وخلّ ذكْر الخصر المبتل. ورتّل القرآن وعدّ عن صفة الثغر المرتل. أدرْ عينيك في الصّلاح لتعْلَق أصلحها. لا في وجوه الملاح لتعْشَق أصْبحَها...» (ص. 50 ـ 51).

يلعب الزمخشري على الحبلين. فمن جهة يحتقر البرنامج التقليدي للأدب، ومن جهة أخرى يحقق بكتابته هذا البرنامج. قد يعنّ له أحياناً أن يبدل مدلول الكلمات، أن يقترح مثلاً تعريفاً جديداً للأديب : «الأديب من أخذ نفسه بآداب الله فهذّبها. ونقّح أخلاقه من العُقَد الشائنة فشذّبها» (ص. 112). لكنه لا يصل إلى هذا التعريف إلا بعد أن يفصل القول في التعريف المتداول وبعد أن يستعرض المعارف التي لابد أن يحيط بها الأديب : متن اللغة، القياس، الأبنية، النحو، علم المعاني، نقد الكلام، العروض، القافية، الشعر والنثر، الكتابة والخط (ص. 108 ـ 112). هذه المعارف جميعُها واردة في مقاماته. لنذكر على سبيل المثال عنوان بعضها : مقامة النحو، مقامة العروض، مقامة القوافي، مقامة أيام العرب.

يترتب على هذا أن الزمخشري يتناول الأدب من وجهة نظر غريبة[66]، أي أنه يعرض أغراض الأدب وأدواته من خلال نظرة واعظ متزهد. وهكذا نقرأ في مقامة النحو : «يا أبا القاسم أعجَزْتَ أن تكون مثل همزة الاستفهام. إذ أخذتْ على ضَعفها صدر الكلام. ليتك أشبَهْتها متقدّماً في الخير مع المتقدمين. ولمْ تشبه في تأخرك حرفَ التأنيث والتنوين» (ص. 195). ونقرأ في مقامة العروض : «لن تبلغَ أسبابَ الهُدَى بمعرفة الأسباب والأوتاد... ما أحوجَ مثلك إلى الشّغل بتعديل أفاعيله. عن تعديل وزن الشعر بتفاعيله» (ص. 200 ـ 201).

66. توماشيفسكي، ص. 290-292 ؛ باختين، ص. 136. تناول ظاهرة ما من وجهة نظر غريبة : تجده مثلا عند الجاحظ (بخلاء يتحدثون عن الكرم)، وعند ابن بطلان (طبيب يتأسف لكساد صناعته بسبب زوال الأوبئة) وعند الحريري (مكدي يتحدث باحتقار عن الصناعات والحرف وينصح ابنه باتخاذ حرفة الكدية).

هذه الغَرابة في تقديم الأدب لا نجدها في الشرح المطول الذي وضعه الزمخشري لمقاماته. لا نلْمح في هذا الشرح أثراً للمشروع الذي أعلن عنه المؤلف في خطبة كتابه (ذلك أن الشرح نوعٌ له قوانينه ومقوماته). الصورة التي يرسمها الشرح ليست صورةَ أب مسيطر يهز ابنه لإيقاظه من الغفلة، وإنما صورة أستاذ كُفْء يأخذ بيد القارئ ويمهّد له الطريق لفهم المقامات.

أصْل المكتُوب

هذا لا يعني أن المقامات موجهة لأي قارئ وأن كلّ من يُتقن القراءة سيتناول الكتاب مباشرة بالدرس. الكتاب موجّه إلى شخص سيكون وسيطاً بين المؤلف والقراء. هذا الوسيط يتمتع بخاصيات يصفها الزمخشري في افتتاحيته :

«تحققت أحْسَن الله توفيقَك رغبتَك في ازدياد العلم... لَمَا أنتَ متّسمٌ به من حيازة منْقبتين وهما إيثار الجدّ على الهزْل والتّهالك على الكَلم الجزْل فأسعفتُك إلى طلبتك... وتوصيتك أن لا تمكّن منها إلا مَنْ يوازيك في صفتك أو يدانيك من أولى الفضْل والديانة... ولقد رأينا من المشايخ منْ يحتاطُ في إكرام مصنّفه حتّى لا يرضى له إلا أن يُكتَب بخط رشيق وبقلم جليل وفي ورق جياد وأن يُخط مضبوطاً بالنقط والشكل... وأن تأمر مَن انتسخها بأن يوشّح نسخَته بإثبات اسْم المنشئ وتفخيمه والدعاء له... وأنْ تنبهَ مَنْ تدرسُه على مواقع النكت فيها واللطايف وما رُوعي في مناظمها من رَايع الترّتيب» (ص. 3-4).

يظهر من هذا النص أن الوسيطَ مدرّسٌ للأدب وأنه سيقوم بتبليغ المقامات. لمن ؟ فقط لأصحاب «الفضْل والدّيانة» أيْ أنه لن يمكن منها العامة وقليلي الدين. الكتاب لا يُعرَض للجميع وإنما لفئة محدودة : إذا تلقفته كلّ الأيدي فإنه سيتدنّس لا محالة. الكتاب شيء نفيس : الورقُ جيد والخطّ أنيق رائع والمحسّناتُ البديعية تُشرق كشموس في سماء الصفحات. ماذا سيفعَلُ به القارئ المحظوظ ؟ سينتسخه (القارئ نسّاخ وخطاط) وسيستمع إلى شروح الوسيط. وفوق ذلك لابدّ له من «إثبات اسم المنشئ». لماذا ؟

لا يجيب الزمخشري عن هذا السؤال بل لايطرحه. النص الشفوي ينتشر بين الناس دون أن يستند، في أكثر الأحيان، إلى مؤلف مُعيّن. فهو يتيمٌ بلا أصل، يَهيمُ على وجْهه في المسالك المختلفة دون أن يهتديَ إلى الطريق الذي يقوده إلى أبيه، ويهبُ نفسه لكل الذين يلتقي بهم. وعلى العكس فإن النص المكتوب له أب معلوم، ولا يعرض نفسه إلا على الذين

ينتسبون إليه[67]. فهو «ارستقراطي» (الأرستقراطية مبنية على شجرة النسب) بينما النص الشفوي «ديمقراطي» (لا يؤبه لسلالته وأصله).

67. أخالف هنا ما ورد عند ديريدا (1972،ص. 165-166) حول هذه النقطة. لقد بين ديريدا أن اليتم يميز، حسب أفلاطون، المكتوب، لأنه يفتقر إلى الصوت والسريرة والحضور.

المِلح والنّحْو

ماذا سنفعل بأرجُوزة الحريري : **مُلحَة الإعراب** ؟ هل سنحفظها عن ظهر قلب كما كان يفعل القدماء ؟ هل سنقوم بوضع شرح لها بعد الشرح الذي أنجزه الحريري نفسه والشروح العديدة التي تمت كتابتُها في الماضي ؟

الأرجوزة شكّلت قالباً لعديد من العلوم : النحو، الفقه، البلاغة... كما أنّها نمَتْ واتّسع مجالُها على الخصوص في عصر «الانحطاط». في ثناياها يمكن أن نرى منهجاً في اقتناء المعرفة وتصوراً للفرد والمجتمع. لن أدرس **الملحة** من هذه الزاوية وسأكتفي بالإشارة إلى بعض الجوانب التي نمر عليها عادة مرّ الكرام.

من المعلوم أن الوزن والقافية لا يكفيان لتعريف الشعر. ما هي مقومات الشعر إذاً ؟ لم يعُدْ بالإمكان القول بأن الشعر سرّ غامض أو لغز خفيّ لا يُهتدَى إلى كشفه إلا بالحدس وبمعونة ربات الشعر التسع. مقومات الشعر يمكن الإحاطة بها بشرط أن لا نهيم في ضبابية تعريف عام نسقطه على كل الأزمنة والأمكنة. سننطلق من ملاحظة لابن رشيق «وللشعراء ألفاظٌ معروفة، وأمثلةٌ مألوفة، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غَيْرَها، كما أن الكتّاب اصطلحوا على ألفاظ بأعيانها سمّوْها الكتابية لا يتجاوزونها إلى ما سواها»[68]. ابن رشيق يؤكد على المعجم : الشعر ميدان مقفَلٌ على ألفاظه وتقاليده التي لا يجوز مخالفتُها إلا

68. ابن رشيق، I، ص. 107.

«في الندرة وعلى سبيل الخطرة»[69]. إذا استعمل الشاعر ألفاظاً ومعاني تنتسب إلى ميدان آخر فسيترتب على ذلك خلطٌ بين الأنواع يعكر صفاء النموذج الشعري[70].

ما هي مكونات هذا النموذج ؟ لا يجيب ابن رشيق بصفة مباشرة وإنما يكتفي بذكر الميادين التي يعتبرها دخيلة على الشعر. وهكذا فإن «الفلسفة وجرّ الأخبار بابٌ آخر غير الشعر، فإنْ وقع فيه شيء منهما فبقدر، ولا يجب أن يجعلا نصب العين»[71]. كذلك «لا يجب للشعر أن يكون مثَلاً كلّه وحكْمة كشعر صالح بن عبد القدوس»[72]. الحكَم والأمثال لا ينبغي أن تردَ إلا في نطاق محدود. لا يعيشُ النص الشعري فقط بنفسه وإنما كذلك بمطابقته لحقل معجمي ودلالي. هذه المطابقة لا يجدها ابن رشيق عند صالح بن عبد القدوس الذي غلبت عليه الحكمة فتبرأ منه الشعر.

يضيف ابن رشيق : «وإنما الشعر ما أطربَ، وهزّ النفوس، وحرّك الطباع، فهذا هو باب الشّعر الذي وُضع له، وبُني عليه، لا مَا سوَاه»[73]. هذا التعريف يحدّد التلوين العاطفي الذي يحدثه الشعر في نفس المستمع. الفلسفة وجرّ الأخبار والحكمة والمثل ميادين بعيدة عن الشعر لأنها لا تُحدثُ الطرب. هذا الإرتسام مبنيٌّ على «لغة» وتقاليد وأعراف اعتنى ابن رشيق بإحصائها في كتابه.

نستنتج مما سبق أن ابن رشيق يُدخل في اعتباره النصّ والمتلقي. لا يصير النص شعراً إلا إذا أحدث انفعالاً خاصاً عند المتلقي، انفعالا مشروطا بورود خصائص لسانية معينة. قد يكون من المفيد أن ندرس الخطابات المختلفة من زاوية التأثير الذي تحدثه عند المتلقي. هذا لا يعني أنه يجب أن نسأل المستهلكين، أن نقوم بتحرّ سوسيولوجي... ما أقصد هو دراسة المعايير اللسانية التي يتضمنها الخطاب والتي يفترض فيها أن تُحدث تأثيراً معيّناً. هذا ما سأقوم به، بصفة جزئية ومتلعثمة، محاولا إبراز خصائص الخطاب التعليمي في الملحة.

69. نفسه، I، ص. 107.

70. نقرأ في مقدمة ابن خلدون (ص. 579) أن صاحبا له أنشد المطلع التالي أمام أحد علماء اللغة :

لم أدر حين وقفت بالأطلال ما الفرق بين جديدها والبالي

«فقال لي على البديهة : هذا شعر فقيه، فقلت له : ومن أين لك ذلك ؟ فقال : من قوله ما الفرق إذ هي من عبارات الفقهاء وليست من أساليب كلام العرب، فقلت له : لله أبوك إنه ابن النحوي».

71. ابن رشيق، I، ص. 107.

72. نفسه، I، ص. 255.

73. نفسه، I، ص. 107.

لنتأمل البيتين التاليين[74] :

– وإن أردتَ قمسةَ الأفعال   لينْجلي عنكَ صدَا الإشْكال (22)

– فكلُّ مـا يصلحُ فيه أمـس   فـإنــه مـاض بـغير لُـبْـس (24)

وظيفة الأرجوزة هي أساسا ترسيخ معرفة مركزة في الذاكرة. لهذا لن يعاتب أحدٌ الحريري بسبب الحشو[75] الذي نجده بكثرة لافتة للنظر في **الملحة**. الحشو يظهر على الخصوص في الشطر الثاني من البيت فيتمه ويوصله إلى القافية، فهو عكاز لابد منه لإقامة الوزن. هل نقول إنه أجنبي عن الهيكل العام للأرجوزة ؟ هذا ما يظهر للنظرة الأولى : يمتاز الحشو بتفاهته وليس هناك مسوغ للاهتمام به. وهكذا فإن مترجم **الملحة** الى الفرنسية يسمح لنفسه أحياناً بعدم نقل العبارات التي تبدو طفيلية وبعيدة عن النحو[76]. ومع ذلك فإن الحشو له مدلولٌ لا يجوز إهماله. العبارات من نوع : «لينجلي عنك صَدَا الإشكال» و«بغير لبس» تسمح لمنتج الخطاب أن يراجع قوله ويحكم عليه، وتمكنه من ربط الصلة بالمخاطب. الحشو له وظيفة «انتباهية»[77].

أول عبارة ترد في **الملحة** هي : «أقول»، ومع ذلك فإنها ليست بدئية بالمعنى الدقيق. خطاب المتكلم مسبوقٌ بخطاب نابع من ملتمس يطلب العلم :

يا سَـائلي عن الكـلاَم المُنتظمْ   حدّاً ونوْعاً وإلَى كَمْ ينقسمْ

اسمَعْ هُديتَ الرشدَ ما أقُولُ   وافْهمهُ فهْمَ مَنْ له معقولُ

المتكلم يمتلك معرفة يبلّغها للملتمس المجرّد منها. هذه المعرفة اكتسبها هو نفسه من معلم : «فاسمَعْ وعِ القول كما وعيتُ» (ص. 37). الخطاب يقتفي آثار خطاب آخر مصدَره «جميع العرب العَرباء» (ص. 72)، و«قولُ كلّ عالم وراوي» (ص 53)، وما «دلّت عليه الكتُب» (ص. 109). خطاب «العرب العرباء» نقله الرواة والعلماء ودوّنوه في الكتب. سلسلة التبليغ في الأرجوزة تتكون من أربع حلقات :

الـعرب الـعرباء ← الـرواة ← المـتكلم ← المـخاطب.

74. الأرقام بين عارضتين أرقام الأبيات.

75. «هو أن يحشى البيت بلفظ لا يحتاج إليه لإقامة الوزن» (قدامة،ص. 248).

76. انظر مثلا ترجمته للأبيات 53، 166، 142.

77. ياكوبسون، ص. 217.

الملحة تخلّف الانطباع التالي : خطاب موحد ومتجانس يجتاز بلا أي اصطدام طريقاً مستقيماً تتخلله محطات تتولّى تسليمه إلى محطات مجاورة. لكن أحد الأبيات يُحدث بعض الارتباك :

وآلـة الـتعريف أل فـمن يُـرِدْ تـعريفَ كـبد مُـبهَم قـال الـكبِدْ

وقال قـوم إنها الــلام فـقـطْ إذْ ألفُ الوصل متى يُدرَج سـقَطْ

القول هنا لا يخص الجميعَ وإنّما بعضَ النحاة فقط. هذا التوضيح العابر يشير إلى وجود الاختلاف في علم النحو، ولقد عاتب الحضرمي في شرحه صاحب **الملحة** على إيراده هذه الإشارة : «وكان اللائقُ بوضع هذه المنظومة المختصرة أن لا يتعرّض الناظمُ رحمه الله تعالى لاختلاف المذاهب لاسيما مثل هذا الذي لا يضرّ الجهلُ به[78]». الأرجوزة لا يجب أن تعْرض إلاّ ما تمّ الاتفاقُ عليه. وعلى العكس فإن الشرح الذي وضعه الحريري لمنظومته يُحصى بنهَم المسائل التي وقع الاختلاف فيها : ترتبط القواعد بأسماء النحاة الذين وضعوها فترى هذا يشرّق وذاك يغرّب. أما في **الملحة** فإننا لا نجد اسماً لأحد النحاة، فلا تخضع القواعد التي يوردها المتكلم لأي «رأي». ذلك أن مخاطب **الملحة** ليس هو مخاطَب الشرح. الأول مبتدئ بينما الثاني متقدم في علم النحو. ويترتب عن هذا تباينٌ في لهجة المتكلم الذي يتعامل في **الملحة** مع غرٍّ لا ينتظر منه أيُّ اعتراض، ويتعامل في الشرح مع شخص متبحّر في النحو فيسهب في القول ويطلق العنان لمعارفه.

ما هي ملامح مخاطَب **الملحة** ؟ المتكلّم لا يوجّه خطابه لأنثى : المرأة مقصاة من العلاقة التي تربَطُ حول «العلم» لأنها لم تكن تُعتَبر مخاطبة مقبولة[79]. بل إن توجيه الخطاب العلمي إليها عملية لا تفصح عن دلالة. بهذا الإقصاء تندرج الأرجوزة في أفق إيديولوجي مرتبط بشكل إنتاجي ومجتمعي معين وبعلاقات معينة بين الأشخاص... **الملحة** ليست كذلك موجهة إلى طفل لأن الطفل لا عقل له ولا دين. لَمنْ هي موجهة إذاً؟ صورة المخاطب الذي هو على كل حال مذكّر تظهر من خلال النداءات التالية : «يا هذا»، «يا صاح»، «يا أخي»، «يا فتَى»، «يا رجل». المخاطب يافعٌ أشرفَ على مرحلة الرجولة وصار مؤهلاً للتعليم وللاستماع إلى شيوخ العلم.

هناك قرابة بين الوعظ والأرجوزة : كلاهما يستعملُ صيغةَ الأمر ويوجّه القولَ بصفة

78. الحضرمي، ص. 5.

79. إذا فكرت لحظة في شعر النسيب فسيتبين لك أنه لم يكن موجها إلى المرأة وإنما الى الرجل لأن هذا الأخير يحكم عليه في نهاية الأمر.

صريحة إلى مخاطب. قواعد النحو لا تُدْحَضُ كما لا تُدحَضُ الأوامر والنواهي الواردة في الموعظة. المتكلم في **الملحة** يقدم معرفة لا تناقش ولا يجوز تفنيدها. الاعتراض لا يعد إلا خروجا عن القاعدة والمعيار. فالعلم المعروض «لا يمتري فيه الصحيح المعرفة» (ص. 18)، ويجب تقبّله «بغير إشكال ولا مراء» (ص. 67). المسارّة initiation لا يمكن أن تنجح إلا بالاستسلام والخضوع فينتقل المخاطب من حالة سديمية إلى حالة يصير فيها شخصاً آخر أيْ يتحول إلى «علاّمة» (ص. 14). الأوامر كثيرة في الأرجوزة : «افهَمْ» (ص 62)، «اعلَمْ» (ص. 88)، «اعترفْ» (ص 53)، «قسْ على قولي» (ص. 14). الأوامر تحدد علاقة السيطرة التي تجمع المتكَلم بالمخاطب، هذا الأخير ينتظر منه أن يتقبل كلام معلمه بالموافقة والرضا والشكر، وينتظر منه كذلك أن يطبق القواعد ويقتديَ بالأمثلة الواردة في الأرجوزة.

الأمثلة تنقسم إلى قسمين : ملحوظة وغير ملحوظة. لنتأمل الأمثلة التالية : - «سعى زيد» (ص. 6). - «سار وبان عنه» (ص. 25). - لم يزل أبو علي غائبا» (ص. 212). إنها أمثلة «تافهة» لا يقصد منها إلا توضيح قاعدة من القواعد.

لنقارنها بالأمثلة التالية : - لا ربّ إلا الله (ص. 177). - ما الفخر إلا الكرم (ص. 176). - اضربْ أشد الضرب من يغشى الريب (ص. 136). - اجلدْه في الخمر أربعين جلدة (ص. 157). - قام قسّ في عكاظ خاطباً (ص. 152). - يا نهماً دع الشره (ص. 222).

وظيفة هذه الجمل لا تنحصر في توضيح بعض القواعد النحوية : كل واحدة منها تبلِّغ معنى يهدف إلى التأثير في المتلقي. لنلاحظ أوّلاً أننا أمام أمثلة «رفيعة» ولنلاحظ ثانياً أن كل واحد منها يحيل على ميدان معرفي غير النحو : التوحيد، الفقه، الأدب... الأرجوزة تعلّم الإعراب وفي الوقت نفسه تقترح نماذجَ صالحة وتقصد إلى تنوير المتلقي وتثقيفه. الحكَم وقواعد السلوك التي تتضمنها موردة لكي يعمل بها المتلقي فيصير مُسلماً صالحاً. وقد انتبه الحضرمي لهذه الخاصية فكتب أن **الملحة** «مع سهولة ألفاظها مشحونة من العلم والآداب... أما العلم فقد اشتملت على مهمات علمي النحو والتصريف وأما الأدب فما تضمنه أمثلتها من الحكم الجامعة والأحكام النافعة التي منْ وفّقه الله لامتثالها وفهْم معانيها واستعمالها بلَغ الرتبة العليا وحاز شرفي الآخرة والأولى»[80].

في نهاية الأرجوزة تتبدل صورة المتكلم والمخاطب :

80. الحضرمي، ص. 49.

فانظُرْ إليها نظرةَ المُستحسِن وحسّن الظـنّ بها وأحْسـن
وإنْ تجـدْ عيباً فـسُدّ الخـلَلاَ فجَلَّ منْ لا عيب فيه وعَلاَ

(371-370)

يتخلَّى المتكلم عن لهجة السيطرة ويتودد إلى المتلقي. ومع ذلك فإن نبرة التواضع (التي لابد منها كما هو معلوم في افتتاحية وخاتمة أيّ كتاب) تتماشى هنا مع ميل إلى الجدال ومع الرغبة في إحراج المخاطب. لا يتوجه المتكلم بالخطاب في البيتين إلى مبتدئ حييّ وإنما إلى ندّ سيء النية يتتبع العيوب ولا يغض الطرف عنها. الخطاب موجه إلى متلق مُلمٍّ بمادة النحو وقادر على فحص **الملحة** ومناوءة منتجها.

أما المُتلَقّي المبتدئ فسيجد فيها مبتغاه ولن يذهب مجهوده سدىً لأن الدعوات التي تشتمل عليها («اسمَعْ هُديتَ الرشد...»، «احفَظْ وُقيتَ السّهْو...»، «أينما تذهب تُلاق سعْدا»)، ستيسّر له اقتناء العلم. نَجاح المسارّة مرتبط بشعائر وصيغ استرضائية وتشفعية. ويظهر أن من يقرأ **الملحة** يفلح في تعلّم النحو، «فإنها مشهورة البركَة قلّ أن يبتدئَ بها طالب إلاّ وينجحُ له مطلوبه ويفلح وذلك لأن ناظمها... كان مُجابَ الدعوة»[81].

81. نفسه، ص. 49.

نحْنُ والسّندبَاد

1 - البر والبحر

حكاية السندباد[82] تتكون من سبع حكايات يرويها السندباد البحري نفسه ويصف فيها ما جرى له في أسفاره السبعة، وبالإضافة، هناك حكاية أخرى لها وضعية خاصة لأنها تؤطر الحكايات السبع، وتقوم شهرزاد بروايتها لشهريار : حكاية لقاء السندباد البري بالسندباد البحري، التي تبدأ هكذا :

«قالتْ بلغني أنه كان في زمن الخليفة أمير المؤمنين هارون الرشيد بمدينة بغداد رجلٌ يقال له السندباد الحمّال وكان رجلاً فقيرَ الحال يحمل بأجرته على رأسه فاتّفق له أنه حمل في يوم من الأيام حملة ثقيلة وكان ذلك اليوم شديدَ الحر فتعب من تلك الحملة وعرق واشتد عليه الحرُّ فمر على باب رجل تاجر قدّامه كنس ورش وهناك هواء معتدل وكان بجانب الباب مصطبة عريضة فحط الحمّال حملته على تلك المصطبة ليستريح ويشم الهواء» (ص. 2).

الحمال هذا، الذي يُدعَى كذلك السندباد، يجلس أمام قصر السندباد البحري. لقد أنهكه المشيُ على البر تحت شمس محرقة وها هو الآن يجلس في الظل ليستريح، قبل أن يستأنف حمل أثقاله. المكان الذي اختاره للجلوس «مصطبة» تفصل بين عالمين، عالم البر

82. **ألف ليلة وليلة**، الجزء الثالث، ص. 2–35. الأرقام التي جعلناها بين عارضتين أرقام الصفحات.

وعالم البحر، أو عالم الفقر وعالم الغنى. إن ما يتُوق إليه الحمّالُ هو البحر، وهو الآن على الشاطئ، في مكان مرشوش بالماء يهب عليه «هواء معتدل». فوق المصطبة تم اللقاء بين البر والبحر، بين عنصرين مختلفين. البرّ هنا له صفات مكروهة بينما البحر له صفات محبوبة. الحمال يترك وراءه البرّ الملتهب ويستقبل بوجهه البحر الذي يرحب به برذاذه ونسيمه العليل. من جهة البرُّ والحرُّ (أو النار)، ومن جهة الماءُ والهواء. العناصر الأربعة الأولية[83] تتواجد بإزاء المصطبة.

المواجهة تتجلى عندما يُنشد الحمّال أبياتَ شعر يُبدي فيها استغرابه من كون «كل الخلائق من نطفة» ومع ذلك فهو «في تعب زائد» بينما صاحب المنزل الذي يوجد قبالته له ما شاء من «بسْط وعزّ وشُرب وأكل» (ص. 3). وحين يسمع السندباد البحريّ كلامَ الحمّال، يرسل في طلبه ويقدم له «شيئا من أنواع الطعام المفتخر الطيب النفيس» (ص. 3)، ثم يقول له : «اعلَمْ أنّ لي قصة عجيبة وسوف أخبرك بجميع ما صار لي وما جرى لي من قبل أن أصير إلى هذه السعادة وأجلس في هذا المكان الذي تراني فيه فإني ما وصلت إلى هذه السعادة وهذا المكان إلاّ بعد تعب شديد ومشقّة عظيمة وأهوال كثيرة» (ص. 4).

كلاَ السندبادين وصل إلى «هذا المكان» بعد تعب ونصَب، ولكن شتّان بين ما قاساه السندباد البري وما قاساه السندباد البحري. «السعادة» تُقاس بالمشاقّ التي كُوبدَتْ من أجلها. من هذا المنظور، كلُّ واحد ينال من النعيم بحسب الأهوال والأخطار التي لقيَها. الحمّال لمْ يركب البحر ولمْ يتجشّم مشاقّه فلمْ ينلْ من كنوزه شيئاً ولمْ يشاهد غرائبه وعجائبه. لهذا السبب ليس له، على عكس السندباد البحري، حكاية يرويها. لقد بقي فوق البر لم يبرحه ولم يتوغل في البحر الذي يُوفّر الغنى ورصيداً من الأخبار الشيقة التي تحلو روايتُها. كل ما يستطيع فعله الآن هو الإصغاء إلى السندباد البحري ومعاينة العجائب في مرآة خطابه والتقاط الأشياء التي يقذفها أحياناً على الشاطئ.

إلا أننا إذا تأملنا ما حدث للحمّال، نلاحظ أنه عاش بصفة مصغرة تجربة عجيبة تجعله جديراً باقتسام اسم «سندباد» مع صاحبه، وجديراً بأن تروي شهرزاد ما وقع له. فعندما أرسل السندباد البحري في طلبه اجتاز البابَ الذي كان جالساً قبالته، يعني أنه انتقل من

83. قد يستفيد الباحث العربي، عند دراسته للمؤلفات الكلاسيكية والحديثة، مما كتبه باشلار حول العناصر الأساسية (الأرض، الماء، النار، الهواء). مدلول هذه العناصر ليس قارا في كثير من الأحيان وإنما يتلون حسب الثقافة المعنية والحقبة التاريخية، بل إن العمل الأدبي، إذا نظر إليه على حدة، قد يعطي صبغة خاصة لهذه العناصر ويوظفها توظيفا فريدا. انظر مثلا تحليل غريماس لإحدى قصص موباسان.

فضائه المألوف إلى فضاء غريب : «فعند ذلك بُهتَ السندباد الحمّال وقال في نفسه والله إن هذا المكان من بُقَع الجنَان» (ص. 3). لو بقي في الفضاء الأول لما كانت هناك حكاية إذ الشرط الأساسي للحكاية هو الانتقال، أي اجتياز العتَبة الفاصلة بين فضاءين[84]. عندما يدخل الحمال إلى الفضاء الغريب يتغير وجوده وتعريفه. لقد «حط حملته عند البواب» (ص.3) : لم يعد بحاجة إلى حمل «أسباب الناس»، والدور المنوط به الآن هو الاستماع إلى ما يرويه السندباد البحري. في صباح كل يوم يقصد الفضاءَ الغريبَ وفي المساء يعود إلى فضائه المألوف. في الصباح يذهب إلى البحر وفي المساء يرجع إلى البر.

هذه الحركة الدورية نلاحظها بعينها في مسيرة السندباد البحري. لقد سافر سبع مرات من بغداد إلى بلدان بعيدة وغريبة، وكل سفر ينتهي بالإياب إلى بغداد. الطواف شمسي، يبعد السندباد من نقطة في العالم ثم يعيده إليها، لكن حدَثَ بعد السفرة السابعة أن الشمس لم تعد تنشط إلى الدوران. تجمدت عند نقطة انطلاقها ولم ترغب في مبارحتها مرة أخرى. وبفقدان الحركة ينتهي السرد ولا يبقى إلا وضع نقطة الختام. الجمود الذي أصاب السندباد هو في الوقت نفسه جمود السرد الذي يعيش بالحركة ويموت بالاستقرار.

حجّ السندباد سبع مرات ثم جلس في منزله يحكي مغامراته وبعد سبعة أيام لمْ يبقَ له ما يحكيه ولم يبق لشهرزاد ما تحكيه عنه، فيتوقف كل شيء ويتحجر الأشخاص في انتظار الموت. هل معنى هذا أن عنصر البر انتصر على عنصر البحر وأن هذا الأخير تحول إلى ذكرى تتردد كتردد الأمواج على الساحل ؟

2 - الإيهامُ والإبْهام

رغم تعرّف السندباد البري على الفضاء الغريب ورغم صحبته للسندباد البحري فإنه يبقى موسوماً «بالحمّال». ماذا يحمل ؟ قبل ولوجه الفضاء الغريب كان يحمل «أسباب الناس بالأجرة» (ص. 4). وبعد هذا الولوج تحسنت حاله إلا أنه ظل يحمل ثقل الأرض، عنصره الأساس الذي لا يملك إزاحته عن كاهله. خطواته كلها تتم فوق البر ولا مناص له من الخضوع للعنصر الذي ينتمي إليه والذي يجذبه ويشده إليه.

أما السندباد البحري فإنه ينتمي إلى الماء الذي لا يستقر على حال إذ هو دائم الحركة

84. لوتمان، 1975، ص. 103 ؛ غريماس، ص 97.

والتغيّر. ليس هناك سكونٌ على وجه البحر وإنما مدٌّ وجزْر، أمواج ورياح هوجاء يتلوها هدوء لا يجوز الاغترار به لأنه ليس سوى حركة أقلَّ سرعةً وأقلّ قوة. ولكن سِمَة السندباد البحرية لا تطمس جانبه البري كما أن السمة البرية لصاحبه لا تمنعه كلياً من الانجذاب إلى البحر. السندباد البحري، على الرغم من النعت الذي يوصف به، مرتبط بالبر الذي لا يعني، بالنسبة إليه، التعبَ والضَّنَى تحت الحر وإنما السلامة والراحة والأمن. البرّ هو فضاءه المألوف الذي يجد فيه أحبابَه ورفاقَه والعادات التي تربى عليها والتي تبدو له بديهية ومتفوقة على عادات الأقوام الآخرين. ومع ذلك فإنه يُلبّي دائماً نداء البحر : «فاشتاقت نفسي إلى الفُرجة في البلاد وإلى ركوب البحر وعشرة التجّار وسماعِ الأخبار» (ص. 31). إذا كان البر يضمن الاستقرار والاطمئنان فإن البحر يضمن الغنى ومشاهدة عجائب البلدان. لهذا فالتذبذب هو ما يميز السندباد الذي يضع رجْلاً هنا ورجْلاً هناك. عندما يكون في البر يشتاق إلى البحر ويتنكّر لعنصره البري، وعندما يكون في البحر يندم على مفارقته لبغداد ويتنكر لعنصره البحري : «وصرتُ ألوم نفسي على ما فعلتُه وقد تعبتْ نفسي بعد الراحة وقلتُ لروحي يا سندبادُ يا بحريّ أنتَ لم تتُبْ وكل مرة تقاسي فيها الشدائد والتعب ولم تتُبْ عن سفر البحر وإن تتُبْ تكذب في التوبة فقاس كل ما تلقاه فإنك تستحق جميع ما يحصل لك» (ص. 32).

البحر فتنةٌ تسلب العقل وتؤدي إلى الهلاك، وعلى قدْر الفتنة يكون النفور. هذا ما يمكن استنتاجه من صفات العالم الغريب الذي يعرض أشياء تغري السندباد وأشياء يشمئز منها.

الصفة الأولى تتعلق بحجم المخلوقات الذي يختلف عما هو شائع في العالم المألوف. هناك مثلا «القرود»، أي الأقزام، «وهُمْ أقبح الوحوش وعليهم شعور مثل لبد الأسود ورؤيتهم تفزع ولا يفهم أحد لهم كلاماً ولا خبراً وهم مستوحشون من الناس صُفْر العيون سود الوجوه صغَارُ الخلْقة طولُ كل واحد منهم أربعةُ أشبار» (ص. 12). على أن الضخامة هي الميزة الغالبة. عندما يحلّق الرخّ في السماء فإنه يحجب الشمس كما تفعل الغمامة ويظلم الجو. والفيل الذي هو أكبر حيوان في عالم السندباد المألوف، لا يزن أكثر من ذبابة فوق قرن «الوحش المسمى بالكركدن». الكركدن هذا «يحمل الفيل الكبير على قرنه ويرعى به في الجزيرة والسواحل ولم يشعر به ويموت الفيل على قرنه ويسيح دُهْنُه من حر الشمس على رأسه ويدخل في عينيه فيعمَى فيرقد في جانب السواحل فيجيء له طير الرّخ فيحمله في

مخالبه ويروح به عند أولاده ويزقهم به» (ص. 11).

الصفة الثانية للفضاء الأجنبي هي مزجُه للمتناقضات والمتنافرات إذ تتجاور فيه أشياء نفيسة مع كائنات مخيفة: «ومشيتُ في ذلك الوادي فرأيتُ أرضه من حجَر الألماس... وكل ذلك الوادي حيات وأفاع» (ص. 10). ليس للوادي منفذٌ ولا مخرج ويبقى السندباد يهيم في جنباته متأملا الأحجار الكريمة ومتحسراً على إحراز ثروة هائلة لن يستفيد منها إذ ينتظر بين لحظة وأخرى أن يصير في جوف حية. أسباب الغنى والسعادة تتجاور مع أسباب الذعر والموت.

الصفة الثالثة هي وجود شعائر وعادات لم تكن تدور بخلد السندباد فيقشعر منها جلده ويشعر بالدوار تجاهها. فهناك قوم يتلذذون بأكل لحم الآدميين ثم هناك قوم لهم «عادة رديئة جداً»، إذ كلما ماتت المرأة يدفنون معها زوجها بالحياة وإن مات الرجل يدفنون معه زوجته بالحياة حتى لا يتلذذ أحدٌ منهم بالحياة بعد رفيقه» (ص. 20). العالم الغريب ميدان فسيح للوصف المفصل، بينما في العالم المألوف تكفي الإشارة والتلميح. ليس هناك أيُّ داع لوصف بغداد أو الفيل أو النسر: التسمية وحدها كافية لإبراز خصائص الكائنات المألوفة. وليس هناك كذلك أي داع للتحدث بإسهاب عن عادات العالم الذي ينتمي إليه الراوي. فعندما يعلن هذا الأخير أنه إثر عودته إلى بغداد «تصدّق ووهب وأعطى» (ص. 11) فإنه لا يشعر بأدنى حاجة إلى أن يضيف أنه فعل ذلك شكراً لله لأنه شيء معلوم. علّة الأحداث معروفة في عالمه ولا تحتاج إلى تفسير أو تعليق؛ العالم المألوف يقتصد فيه في القول بينما لابد من الإطالة في وصف العالم الغريب لأنه مجهول. مكتبة سُر مَن قرأ

الصفة الرابعة تتعلق بالتسمية. لا يخفَى ما للتسمية من أهمية قصوى إذ بفضلها يتم ضبط الأشياء والتجول بثقة خلالها. السندباد كثيراً ما يعجز عن تسمية الأماكن التي تلقيه فيها العواصف. إذ ذاك يكون الضَّلال والضياع لأنه لا يستطيع وضع اسم على الجزيرة التي يوجد فيها فلا يدري الجهة التي يجب عليه أن يقصدها ليتم له الخلاص والنجاة. سُئل مرة بعد عودته إلى بغداد عن مدينة عاش فيها مدة من الزمن فأجاب: «والله لا أعرف للمدينة... اسْماً ولا طريقاً» (ص. 31). العالم الغريب له خريطته الخاصة التي تختلف عن خريطة العالم المألوف.

وقد يحدث أحياناً أن التسمية العامة المجردة (جزيرة، إنسان...) تصدر عن الوهم والالتباس. فمثلاً يبصر السندباد «قبة كبيرة بيضاء شاهقة العلو كبيرة الدائرة» ولكن يتبين

له فيما بعد أنها «بيضةٌ من بيض الرخّ» (ص. 9). ومرة أخرى ينزل هو والبحارة إلى «جزيرة كأنها روضة من رياض الجنة» ثم يعلمون بعد فوات الأوان أن ما ظنوه جزيرة «إنما هي سمكة كبيرة رسَتْ في وسط البحر فبنى عليها الرمل فصارت مثل الجزيرة وقد نبتت عليها الأشجار» (ص. 4 - 5). وعلاوة على ذلك ما هو الاسم الجدير بالقوم الذين يأكلون لحم البشر «بلا شَيٍّ ولا طبخ» (ص. 18) ؟ وأيُّ اسم يليق بأهل مدينة «تنقلب حالتهم في كل شهر فتظهر لهم أجنحة يطيرون بها إلى عنان السماء» (ص. 34) ؟

هذه الأسئلة تؤدي بنا إلى السؤال التالي : ما هو التعريف الذي يليق بالسندباد ؟ هل سعيه في العالم الغريب يجعله، ولو إلى حد ما، غريباً عن نفسه ؟ بعبارة أخرى، هل هو متمسك كل التمسك بمنطق العالم المألوف بحيث يسلم من عدوى الغرابة ؟

3 - سندباد السماء وسندباد ما تحت الأرض

البحر ماء والماء يتبخر ويصير هواء. لم يكتف السندباد بركوب البحر بل جرب كذلك، ثلاث مرات، صعود الجو، مرة على متن طير الرخ، ومرة على متن نسر، ومرة متشبثاً بأحد الرجال الذين تنبت لهم أجنحة كل شهر. وحسب ما يظهر من الحكاية السابعة فإن التحليق في الفضاء من عمل الشيطان ولا ينبغي للإنسان أن يحاوله لأن فيه تجاوزاً للطبيعة البشرية. من طبيعة الطيور أن تصعد في الجو ولكن على الآدميين أن يحجموا عن ذلك لأن فيه تطاولاً وشططاً وتحدياً للحدود المرسومة لهم. وبالفعل فقد كادت التحليقة الثالثة أن تنتهي بكارثة، أي أن السندباد كاد أن يهوي إلى الأرض ويتكسر عقاباً له على غروره. «ولم يزل طائراً بي ذلك الرّجُل وأنا على أكتافه حتى علاَ بي في الجو فسمعت تسبيح الأملاك في قبة الأفلاك فتعجبتُ من ذلك وقلتُ سبحان الله والحمد لله فلم استتمّ التسبيح حتى خرجتْ نار من السماء فكادت تحرقهم فنزلوا جميعاً وألقوني على جبل عال وقد صاروا في غاية الغيظ مني» (ص. 34).

النار كما رأينا في البداية حليفةُ البر بينما الجو حليف البحر. النار عدوة الهواء كما أن البر عدو البحر. إذا كان ركوب البحر مكروهاً لأن فيه مجازفةً واستسلاماً لعنصر التغير فإن ركوب الجو محرّمٌ لأن فيه تشبهاً بالعفاريت والشياطين وخرقاً لنواميس الطبيعة. على كل حال لم يعد السندباد إلى مثلها وعمل بنصيحة زوجته : «قالت لي احترسْ من خروجك بعد ذلك مع هؤلاء الأقوام ولا تعاشرْهُم فإنهم إخوان الشياطين ولا يعلمون ذكر الله تعالى» (ص. 35).

العلاقة بين البر والبحر أُفقيةٌ بينما العلاقة بين البر (أو النار) والجو عمودية. وقد تتطور العلاقة العمودية إلى علاقة بين سطح البر وجوفه أي بين عالم الأحياء وعالم الأموات. فكما أن السندباد ارتفع ثلاث مرات إلى عنان السماء فإنه نزل ثلاث مرات إلى عمق الأرض، إلى منطقة تُخيّم عليها «ظلمة شديدة» (ص. 29) ولا يعرف فيها «الليل من النهار» (ص. 21). فلقد دُفن حيّاً مع زوجته الميتة في السفرة الرابعة، أما في السفرة السادسة والسابعة فإنه لم يجد طريقة تخلصه من الوحدة والضياع سوى ركوب فلك صغير يسير مع التيار في نفق طويل تحت الجبل. الفلك بمثابة تابوت متجول، والسندباد، الذي تأخذه، من شدة التعب، «سِنَة من النوم» (ص. 29)، كالميت فيه. في عالم الظلام والموت يتحكم زمانٌ خارج الزمان العادي الذي يتحدد بطلوع الشمس وغروبها.

مما سبق يمكن أن نستنتج أن السندباد بانتمائه إلى عالمين مختلفين، قد صار وسيطاً بينهما (الوسيط هو الذي يكون في الوسط بين شخصين ويكون مُلمّاً بكل حاجاتهما وميولهما ومشاكلهما). بفضل أسفاره التي تنقله من أفق إلى أفق، تأهّل لأن يكون سفيراً بين بغداد (رمز الفضاء المألوف) وأقطار الغرابة. لقد اهتدى مرة إلى تلقين قوم غرباء صناعة السروج، وبالمقابل عاد يوما بهدية من أحد ملوك البلاد البعيدة إلى هارون الرشيد. «فتعجب الخليفة من ذلك غاية العجب وأمر المؤرخين أن يكتبوا حكايتي ويجعلوها في خزانته ليعتبر بها كل من رآها» (ص. 31). السرد في هذا المضمار أحسنُ وسيلة للتبادل بين العالمين.

4 - المقايضة

متى يأخذ رُواة **ألف ليلة وليلة** في سرد حكاياتهم ؟ عندما لا يكون بدٌّ من ذلك ويصبح السرد الوسيلة الوحيدة للخروج من ورطة أو موقف صعب. السرد وليدُ توتر بين قوي وضعيف. حين يشد القوي يخناق الضعيف لا يجد هذا الأخير خلاصه إلا بسرد حكايته أو حكاية أشخاص آخرين. الحكاية مرادفة للتوسل والرجاء، إنها القربان الذي يذبح لتهدئة غضب الشخص المتسلط وتقريبه من الشخص الذي يوجد تحت رحمته، بحيث تصير العلاقة بينهما، ليس بالضبط علاقة مساواة، وإنما علاقة تفاهم وتبادل. بهذا المعنى تتحول عملية السرد إلى عملية تعاقد (ضمني أو علني) بين راو ومستمع[85].كلا الطرفين ينتظر من الآخر شيئاً : المستمع ينتظر من الراوي حكاية شيقة، والراوي ينتظر من المستمع أن يعفو

85. بارت، 1970، ص. 95-96 ؛ تودوروف، 1971، ص. 86-88.

عنه أو بصفة عامة، أن ينقله من حالة سيئة إلى حالة محمودة. للسرد سلطة عجيبة لا تقاوم. كلما يتقدم السرد يهدأ المستمع وتسترخي ملامح وجهه المكفهرة، أي أنه يسقط في الفخ الذي نصبَه له الراوي عندما أخذ في السرد. الراوي لا مندوحة له من الكلام والمستمع لا مندوحة له من تنفيذ رغبة الراوي عندما يُتمّ حكايته. السرد له وظيفة معينة إذ هو صلة وصل بين شخصين اتسعت الهوة بينهما إلى حد أن أحدهما يكون على شفا حفرة من القتل. وظيفة السرد هي إعادة التوازن لعلاقة مختلّة.

هذا النوع من التعاقد نجده بالطبع في حكاية السندباد ولكن علاقة القوة بين الراوي والمستمع معكوسة هنا. في جل حكايات **ألف ليلة** يكون المستمع (شهريار مثلا) هو القوي المسيطر، ويكون الراوي (شهرزاد) هو الضعيف الخاضع الذي يلتمس العطف والرحمة. لكن في حكاية السندباد نجد نقيض هذا : السندباد البحري، الرجل القوي (الغني) هو الذي يقوم بالسرد، بينما السندباد البري، الرجل الضعيف (الفقير) هو الذي يتلقّى السرد.

ما هو ثمن الإصغاء ؟ السندباد البري ينصت إلى حكايات السندباد البحري وينال كل ليلة مكافأة سنيّةً جزاءً له على إنصاته : «ثم إن السندباد البحري عشّى السندباد البري عنده وأمر له بمائة مثقال ذهباً وقال له آنستنا في هذا النهار فشكره الحمّال وأخذ منه ما وهبه له وانصرف إلى حال سبيله» (ص. 8). الإصغاء يقدّر بمائة مثقال ذهباً بالإضافة إلى عشاء فاخر. عندما دخل الحمال في علاقة تبادل مع السندباد انتقل من الفقر إلى الغنى : التبادل يؤدي إلى التبدّل.

نتذكر أن السندباد البحري شرع في رواية مغامراته ليبرهن للحمال أن «السعادة» التي صار إليها قد استحقها بما كابده من صعوبات ومشاق. ويمكن أن نضيف أنه تاب من الأسفار ولكن لم يتب من الرواية، فلابد له من مستمع يُعيره سمعه. لكن ماذا حدث بعد أن أنهى السندباد حكاياته السبع ؟ لم تنفصم علاقته مع الحمال لأن السرد خلق بينهما أنساً ومودة استمرا إلى أن أتى «هازمُ اللذات ومفرّق الجماعات» (ص. 35).

ينبغي أن نشير إلى أن السندباد لم يرو للحمال فقط ما جرى له. لا ننسى أنه تاجر وأن التجارة، بجانب «الفرجة»، هي الغرض من أسفاره : «وكل محل رسوْنا عليه نقابل التجار وأرباب الدولة والبائعين والمشترين ونبيع ونشتري ونقايض بالبضائع فيه» (ص. 8). عندما يسعفه الحظ (البحر) فإنه يتاجر بالبضائع التي حملها معه من بغداد. ولكن ماذا يفعل عندما يغرق مركبه وتضيع أمتعته ولا ينجو إلا بأعجوبة من الغرق ؟ هل يفقد صفة التاجر ؟ لا،

لأنه يستدرّ عطف الناس بسرد ما وقع له، أيْ أنه يتّجر بالخطوب التي لقيها. عندما يُتلف البحر جميعَ ما يملك فإنه يرقع حاله بالسرد وبعد مدة يصير من جديد غنياً. السرد سلْعة يجدها دائماً رهن إشارته عندما يفقد سلَعَهُ الأخرى. في وسعه دائماً أن يروي كيف ضاعت منه سلَعُه وكيف صار مُعدماً، ومقابل حكايته ينال الخير العميم. «ولم نزل سائرين إلى أن وصلنا إلى مدينة الملك المهرجان وقد دخلوا عليه وأعلموه بقصتي فطلبني فأدخلوني عليه وأوقفوني بين يديه فسلمت عليه فردّ علي السلام ورحب بي وحياني بإكرام وسألني عن حالي، فأخبرته بجميع ما حصل لي وبكل ما رأيته من المتبدا إلى المنتهى فعند ذلك تعجّب مما وقع لي وما جرى لي... ثم إنه أحسن إلي وأكرمني وقربني إليه وصار يؤنسني بالكلام والملاطفة وجعلني عنده عاملا على مينا البحر...» (ص. 6). بفضل ماتدرّه عليه حكايته من مال يشتري سلَعاً جديدة ويعود إلى الاتجار والمقايضة.

على أنه أحياناً لا ينفع السرد في إيجاد تعاقد يرضي الطرفين. يحدث هذا عندما يكون أحد الطرفين مفتقراً إلى عنصر من عناصر الآدمية. إذ ذاك يصبح السرد عديم الفائدة لأنه قبل كل شيء فعْلٌ بشريٌّ لا يتم إلا بين البشر. لا شيء يُرجَى من آكلي لحم الإنسان ولا من الأقزام الذين، بالإضافة إلى توحشهم، «لا يفهم أحد لهم كلاماً ولا خبراً». ولا شيء يُرجَى من العجماوات ولا من المخلوقات المتشبهة بها كالعملاق الذي يظهر في الحكاية الثالثة والذي هو «في صفة إنسان» ولكن «له أنياب مثل أنياب الخنازير وله فم عظيم الخلقة مثل فم البئر وله مشافر مثل الجمل» (ص. 13). هذا المخلوق الذي تغْلب عليه الأوصاف الحيوانية لا يتكلم وليس بإمكان من يقع في قبضته أن يجري معه أي حوار.

ماذا يحدث عندما يكون أحد الطرفين لا يستطيع التعبير عن حاجاته إلا بالإشارة ؟ لنقرأ ما وقع للسندباد مع شيخ البحر : «ثم دنوت منه وسلمتُ عليه فرد علي السلام بالإشارة ولم يتكلم فقلت له يا شيخُ ما سبب جلوسك في هذا المكان فحرك رأسه وتأسف وأشار لي بيده يعني احملني... فتقدمتُ إليه وحملته على أكتافي، وجئت إلى المكان الذي أشار لي إليه وقلت له انزلْ على مهلك فلم ينزل عن أكتافي وقد لفّ رجليه على رقبتي فنظرت إلى رجليه فرأيتهما مثل جلد الجاموس في السواد والخشونة» (ص. 24). هذا المخلوق يدخل في حوار مع السندباد ولكن بالإشارة فقط. إن رجليه الجاموسيتين وعدم قدرته على النطق تقربانه من الحيوان. فهو، كالعملاق والأقزام، نصف إنسان ونصف حيوان. التواصل في هذه الحالة ينعدم أو لا يخدم إلا طرفاً واحداً، وحين يصير التبادل مستحيلا لا يبقى إلا العنف ولغة القوة.

5 - السندباد العربي

لنتساءل الآن عن معنى التوبة الصادقة التي أعلنها السندباد في نهاية مطافه : «ثم إني تبتُ إلى الله تعالى عن السفر في البر والبحر بعد هذه السفرة السابعة التي هي غاية السفرات وقاطعة الشهوات» (ص. 35). هل السفر من المحظورات ؟ ما هو الذنب الذي اقترفه والذي يستلزم التوبة ؟

إنّ ما تاب منه السندباد هو فتنة العالم الغريب والنزعة إلى الذوبان فيه. الهلاك الذي يتهدده في البحر هو الاستسلام إلى إغراء «الآخر» والتنكر للمنبع والأصل. في كل سفرة تختلط عليه المسالك ويكاد أن لا يعود إلى ذويه. التوبة هي الأوبة إلى بغداد، إلى النقطة التي كان منها انطلاقه، إلى البداية.

لكن الوفاء لعالم الألفة لا يعني الانفصال الكلي عن عالم الغرابة. وإلا فلماذا يشعر السندباد بحاجة ملحة إلى رواية تجاربه، ولماذا «صار كل مَنْ سمع بقدومه يجيء إليه ويسأله عن حال السفر وأحوال البلاد فيخبره ويحكي له ما لقيه وما قاساه» (ص. 12) ؟ حكاية السندباد بمثابة حوار، أو جدل، بين الانغلاق والانفتاح، تماماً كالثقافة العربية المعاصرة لها (الجاحظ مثلا) التي تتميز بالالتحام بين عناصر مألوفة وأخرى غريبة، بين البر والبحر.

واليوم من ينكر أن السندباد لا يزال يخاطبنا عبر القرون ويسألنا عن علاقتنا بالعالم المألوف وبالعالم الغريب (الغربي) ؟ لقد كثر حفدَتُه على الخصوص منذ عصر النهضة (انظر على سبيل المثال **الساق على الساق** لأحمد فارس الشدياق و**حديث عيسى بن هشام** للمويلحي) وليس في الأفق ما ينبئ بأن عهد «السّنادبَة» قد انتهى. بصفة أو بأخرى كلنا اليوم، في العالم العربي، سندباد.

مراجع الكتاب

لمْ أذكر في الهوامش إلا أسماء المؤلفين. أما عناوين الكتب ومكان وتاريخ صدورها، فيجدها القارئ في قائمة المراجع. عندما يتعلق الأمر بأكثر من كتاب لمؤلف ما، فإنني أتبع اسم المؤلف بتاريخ الكتاب الذي أشير إليه.

باللغة العربية

ابن خلدون : **المقدمة**، بيروت، دار إحياء التراث العربي، بدون تاريخ.

ابن رشد : **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر** (منشور مع **فن الشعر** لأرسطو).

ابن رشيق : **العمدة**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1934.

ابن المقفع : **كليلة ودمنة**، بيروت، 1969.

أرسطو : **الخطابة**، الترجمة العربية القديمة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، القاهرة، 1959.

أرسطو : **فن الشعر**، تحقيق عبد الرحمن بدوي، بيروت، الطبعة الثانية، 1973.

الإصفهاني : **الأغاني**، بيروت، 1973.

ألف ليلة وليلة : المطبعة العامرة العثمانية، الطبعة الثالثة، 1311.

الباقلاني : **إعجاز القرآن**، تحقيق أحمد صقر، القاهرة، دار المعارف، 1964.

الثعالبي : **يتيمة الدهر**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1377.

جابر عصفور : **الصورة الفنية**، القاهرة، دار الثقافة، 1974.

الجاحظ : **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، الطبعة الثانية، 1960.

الجرجاني : **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد رشيد رضا، القاهرة، الطبعة السادسة، 1959.

الحريري : **مقامات الحريري**، القاهرة، 1326.

الحريري : **مُلحة الإعراب**، تحقيق ليون بينتو (النص العربي مصحوب بترجمة فرنسية)، باريز، 1904.

الحضرمي : **تحفة الأحباب وطرفة الأصحاب** (شرح **مُلحة الإعراب**)، القاهرة، بدون تاريخ.

الزمخشري : **شرح مقامات الزمخشري**، بيروت، بدون تاريخ.

شوقي ضيف : **المقامة**، القاهرة، دار المعارف، 1954.

القاضي الجرجاني : **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، القاهرة، دار إحياء الكتب، بدون تاريخ.

قدامة : **نقد الشعر**، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة، الطبعة الثانية، 1936.

القزويني : **الإيضاح في علوم البلاغة**، بيروت، الطبعة الرابعة، 1975.

الهمذاني : **الرسائل** (منشورة بعنوان : **كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان**، مع شرح لإبراهيم الأحدب الطرابلسي، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، بدون تاريخ).

ياقوت : **معجم الأدباء**، تحقيق أحمد فريد رفاعي، القاهرة، 1936–1938.

بلغة أخرى

Arkoun (M.) : *Essais sur la pensée islamique*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1973.

Bakhtine (M.) : *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, Ed. L'Age d'Homme, 1970.

Barthes (R.) :

– 1966 : «*Introduction à l'analyse structurale des récits*», *Communications*, 8.

– 1968 : «*Linguistique et littérature*», *Langages*, 12.

– 1970 a : *S/Z,* Paris, Ed. du Seuil.

– 1970 b : «*L'ancienne rhétorique*», *Communications*, 16.

Birge-Vitz (E) : «Type et individu dans l'«autobiographie» médiévale», *Poétique*, 24, 1975.

Blachère (R.) : *Histoire de la littérature arabe*, Maisonneuve, tome I, 1952.

Bremond (C.) : «*La logique des possibles narratifs*», *Communications,* 8, 1966.

Derrida (J.) :

– 1971 : «*La mythologie blanche*», *Poétique*, 5.

– 1972 : *La Dissémination*, Paris, Ed. du Seuil.

Duchet (C.) : «Idéologie de la mise en texte», *La Pensée*, 215, 1980.

Eliade (M.) : *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, collection «idées».

Foucault (M.) : *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1960.

Gadamer (H.-G.) : *Vérité et méthode*, Paris, Ed. du Seuil, 1976.

Genette (G.) : *Figures II*, Paris, Ed. du Seuil, 1969.

Greimas (A.J.) : *Maupassant. La sémiotique du texte*, Paris, Ed. du Seuil, 1976.

Grunebaum (G. von) : *L'Islam médiéval*, Paris, Payot, 1965.

Hamon (Ph.) : «Qu'est-ce qu'une description ?», *Poétique,* 12. 1972.

Jakobson (R.) : *Essais de linguistique générale*, collection «Points».

Jauss (H.R.) :

– 1970 : «Littérature médiévale et théorie des genres», *Poétique*, 1.

– 1978 : *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.

Kilito (A.) :

– 1976 : «Le genre «séance» : une introduction», *Studia Islamica*, 43.

– 1980 : «L'auteur de paille», *Poétique*, 44.

Lacoue-Labarthe (Ph.) et Nancy (J.-L.) : *L'Absolu littéraire*, Paris, Ed. du Seuil, 1978.

Likhatchev (D.) : «L'étiquette littéraire», *Poétique*, 9, 1972.

Lotman (Ju.M.) :

– 1969 : (avec Pjatigorskij) : «Le texte et la fonction», *Semiotica*, 2.

– 1975 : «On the metalanguage of a typological description of culture», *Semiotica*, 14:2.

Papadopoulo (A.) : «Esthétique de l'art musulman, la peinture», *Annales*, 3, 1973.

Porcher (M.C.) : «Théories sanscrites du langage indirect», *Poétique*, 23, 1975.

Prince (G.) : «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, 14, 1973.

Ricœur (P.) : *La Métaphore vive*, Paris, Ed. du Seuil, 1975.

Riffaterre (M.) : «Le poème comme représentation», *Poétique*, 4, 1970.

Rothe (A.) : «Le rôle du lecteur dans la critique allemande contemporaine», *Littérature*, 32, 1978.

Tomachevski (B.) : «Thématique», in *Théorie de la littérature*, texte des Formalistes russes, Paris, Ed. du Seuil, 1965.

Todorov (T.) :

– 1971: *Poétique de la prose*, Paris, Ed. du Seuil.

– 1972 a (avec O. Ducrot) : *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Ed. du Seuil.

– 1972 b : «La poétique en URSS», *Poétique*, 9.

– 1977 : *Théories du symbole*, Paris, Ed. du Seuil.

– 1978 a : *Les genres du dsicours,* Paris, Ed. du Seuil.

– 1978 b : *Symbolisme et interprétation*, Paris, Ed. du Seuil.

Viëtor (K.) : «L'histoire des genres littéraires», *Poétique*, 32, 1977.

Watt (L.) : «Réalisme et forme romanesque», *Poétique,* 16, 1973.

Zumthor (P.) : *Essai de poétique médiévale*, Paris, Ed. du Seuil, 1972.

عن اللغة الواصفة الاستعارية لدى نقّاد الشّعر العرب*

(1979)

* ظهر هذا المقال باللغة الفرنسية تحت عنوان :

«Sur le métalangage métaphorique des poéticiens arabes», *Poétique*, n° 38, 1979.

نقله عبد الكبير الشرقاوي إلى اللغة العربية.

كلمة «نقد» تشير أيضاً في العربية إلى الجهبذ الخبير بتمييز زائف النّقود من جيّدها. ومؤلّفات النّقد، المستهدفة للمبتدئين من الشّعراء، تزخر بالنّصائح والوصفات. إنّ تقويم الشّعر يخضع في الجملة لمعيارين اثنين : أوّلهما يتّصل بالعلاقات بين مُكوِّنات النصّ الشّعري، وثانيهما بعلاقة النصّ بمقتضى حال الخطاب. وقد كان الإخلال بالقواعد التي قنّنها النقّاد يلقى عموماً ردّاً صارماً. قال خلف الأحمر (القرن الثّامن للميلاد) لمخاطب متعنّت : «إذا أخذتَ درهماً تستحسنه وقال لك الصيرفي إنّه رديء هل ينفعك استحسانك إيّاه ؟ ».

الموقف المعياري بداهةً غير منفصل عن الموقف الوصفي. «أسرار البلاغة» ممكنٌ فكّها وتحليلها وردّها إلى قواعد عامّة. حتّى القرآن، النصّ الإلهي «الإعجازي»، يمكن أن يكون موضوعاً لفحص يكشف عن أسرار جماله وتأثيره الخاصّ على السّامع. والجرجاني (القرن الحادي عشر للميلاد) أشدّ المؤلّفين تأكيداً على هذا الأمر :

«ولا يكفي أن تقولوا : «إنّه خصوصية في كيفية النّظم، وطريقة مخصوصة في نَسْق الكلمات بعضها على بعض»، حتّى تصفوا تلك الخصوصية، وتبيّنوها، وتذكروا لها أمثلة [...] كما يذكر لك من تستوصفه عمل الدّيباج المُنقَّش ما تعلم به وجه دقّة الصّنعة، أو يعمله بين يديك، حتّى ترى عِياناً كيف تذهب تلك الخيوط وتجيء ؟ وماذا يذهب منها طولاً وماذا يذهب عرضاً ؟ [...] وتُبصر من الحساب الدّقيق ومن عجيب تصرّف اليد، ما

تعلم معه مكان الحِذق وموضع الأستاذية. »[1]

يبدو لنا هذا النصّ مهمّاً لسببين: يردّ من جهة بقوّة على نزعة الكسل أو تصنّع الاحترام[2] التي تمتنع عن البحث في علّة الأثر الجمالي لبيت شعر أو آية قرآن؛ ومن جهة أخرى يطرح مُماثلةً بين الشّعر والنّسج. مثل هذه التّشبيهات وغيرها التي تُحيل على فنّ صوغ الحلي تتواتر باستمرار في تحليلات نقّاد الشّعر ودارسي الإعجاز القرآني[3]. إنّها تشكّل على نحوِ ما خطاباً غُفْلاً، يُحيل على مشهد مشترك، وعلى نفس الرّؤية للشّعر وللعالم. وستتيح لنا دراستها أن نعرض بشكل غير مباشر لبعض وجوه الشّعرية العربية[4]. وسنقتصر على تلك التي تدور حول مفهوم صناعة، معتمدين على المؤلّفات المكتوبة ما بين القرن التّاسع والحادي عشر للميلاد. وستتيح لنا بعض الإشارات التّاريخية تدقيق السياق الذي تشكّلت فيه اللّغة الواصفة لنقّاد الشّعر العرب.

الصّناعة

مؤلّفات نقد الشّعر العربية يكمن وراءها انشغال وَاخِزٌ، حاضرٌ ضمناً أو صراحة: تبرير الخطاب الشّعري. يتأكّد هذا الانشغال، في الجملة، في القرن التّاسع للميلاد ويواكب الخصومة بين القدماء والمحدَثين. لم يكن الشّاعر العبّاسي يجهل أنّه لم يعد يؤدّي في المجتمع نفس الدّور الذي كان للشاعر الجاهلي؛ ولم يكن يجهل كذلك أن إنتاجه الشّعري مختلفٌ.

لم يكن الشّاعر الجاهلي يتساءل بتاتاً عن غاية أشعاره؛ وبتعبير أدقّ كان التساؤل ينمحي أمام بداهة الجواب. كان الشّاعر، في حضن القبيلة، لازماً لزومَ السيّد أو الكاهن؛ وظيفة محدّدة كانت موكولة إليه. مُتصرِّفاً بالقول، مُبَلوراً الذاكرة الجماعية، مدافعاً عن القبيلة، متغنّياً بمآثر وبطولات الأسلاف، هكذا كان يبدوِ في الحنين الغائم لحَضَريي العصور التالية. مجيء الإسلام لم يقلب شيئاً من هذه المعطيات. فالنبيّ، رغم الإدانة الصّارمة من القرآن

1. عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، القاهرة، 1969، ص.81-82.

2. يرى الجرجاني أنّ من واجب المؤمن العلم بأسباب إعجاز القرآن.

3. هذا التّمييز الذي أقمناه بين نقّاد الشّعر وأصحاب الإعجاز القرآني اعتباطيٌّ إلى حدّ ما، إذ كلاهما يستخدم نفس المادّة البلاغية.

4. ندين بالكثير لدراسة ت. تودوروف،
«Splendeur et misère de la rhétorique», *Théories du symbole*, Seuil, 1977. p. 59 - 83.

للشّعراء[5]، لم يمتنع عن استخدام هؤلاء في صراعه مع المشركين. فالقول، باعتباره سلاحاً، كان كثيراً ما يُشبَّه بالسّهام القاتلة. يروي الحديث أنّ النبي قال يوماً لشاعر حديث عهد بالإسلام: «اهجُهم- يعني قريشاً- فوالله لهجاؤك أشدّ عليهم من وقع السّهام في غَلَس الظّلام»[6].

كان إنشاء الإمبراطورية يتواكب مع نزاعات سياسية دينية يؤجّجها الشّعراء والخطباء في السّاحة العامّة أو في ساحة المعركة. وكان للقول وظيفةٌ أساسية في إقناع السامعين وإفحام الخصم. ستتغيّر الأمور بالتّدريج بعد ذلك. أسباب شديدة التّعقيد حكمت على فنّ الخطابة بالاقتصار على نوع الخطبة الدينية والوعظية. أمّا الشّعر فسينحو إلى أن لا يكون مستخدماً لصالح أسرة أو لمتطلّع إلى السّلطة. صارت التقيّة هي القاعدة[7]. وسيتّخذ الصّراع ضدّ السّلطة المركزية طابعاً مُوارَباً ومتكتّماً، أداته قولٌ مهموس.

ماذا سيكون، في هذه الظروف، وضعُ الشّعر؟ لن يكون السّؤال مطروحاً بنفس الصّيغة بالنّسبة لشعر القدماء وشعر المحدثين. يعرف الأوّل إعادة تأهيل مذهلة، إذ تتيح معرفته تمهيد المصاعب اللّغوية للقرآن. وهو يُشكّل، فضلاً عن ذلك، وثيقة ضرورية في ملفّ إعجاز القرآن، وذلك انطلاقاً من اللّحظة التي فرضت فيها نفسها (بعد ممانعات عديدة) فكرةُ أنّ كلام الله يُعجِز البشرَ لا بما يكشفه من أمور الغيب فحسب، بل أيضاً بنظم خطابه[8]. وإذ ذاك سيُعتبر الشّعر الجاهلي وشعر القرن الأوّل الهجري الطّرف الثّاني في المقارنة التي يكون القرآن طرفها الأوّل. ولن يكون شعر المحدثين سوى ضيف عابر في حفل المقارنة. فلغته، بسبب اختلاط الشعوب، ليست «صافية». فضلاً عن أنّ أصحاب الإعجاز القرآني ينطلقون من مُسَلَّمة أن العرب المعاصرين للوحي كانوا أفصح النّاس... لا سند ديني إذن يأتي لدعم شعر المحدثين، الذي لا يمكنه بتاتاً المطالبة بدور المساعد لعلوم الدّين. ولفترة معيّنة، كان عليه أن يمثّل دور الفرد الفقير في الأسرة.

5. سورة الشّعراء، الآيات 224 ـ 226 : «والشّعراء يتبعهم الغاوون. ألم تر أنّهم في كلّ واد يهيمون. وأنّهم يقولون ما لا يفعلون».

6. ابن رشيق، **العمدة في صناعة الشّعر**، القاهرة، 1934، 1، ص. 18.

7. يُذكّر هذا السّلوك بأحد الوجوه البلاغية المسمّاة «تورية»، القائمة على إخفاء «معنى بعيد» وراء «معنى قريب». وقد عرض بونباكر للنّظريات العربية حول هذا الوجه البلاغي في
S. A. Bonebakker, *Some early definitions of the tawriya*, Mouton, 1966.

8. يرى أصحاب الإعجاز أنّ المظهر الأوّل يجعل القرآن مماثلاً للكتب السّماوية الأخرى، فيما الثّاني يميّزه عنها. وأشهر مؤلّف في الموضوع هو **إعجاز القرآن** للباقلاّني (القرن العاشر للميلاد).

في هذا السياق، شكّل صدور كتاب **البديع** لابن المعتزّ (القرن التاسع للميلاد) حدثاً من الطّراز الأوّل. ابن المعتز، الملقّب «خليفة يوم» (لأنّه قُتل بعد يوم من توليته)، يُعدّد ثمانية عشر وجهاً بديعياً في كتابه (ولم ينفكّ هذا العدد عن التصاعد في المصنّفات التّالية له). كان هذا تبريراً غير مأمول للمحدثين. إذ باعتبار أنّ وجوه البديع محسّنات للخطاب، فسَيَعِي الشّعرُ الجديد بغايته البديعية أساساً.

غير أنّ مسعى ابن المعتزّ لا يخلو من بعض الالتباس. فهو في اعتراضه دون شكّ على رأي شائع، ينفي عن المحدثين الاستئثار باستعمال أوجه البديع. إذ هي، كما يقول، موجودة في الشّعر القديم كما في القرآن والحديث. فليس إذن فرقٌ في الطّبيعة هو ما يفصل بين كلام القدماء وكلام المحدثين، بل اختلاف في درجة استخدام وجوه مثل الاستعارة والجناس والطّباق. غير أنّه يمكن التّساؤل إن لم يكن استحضار ابن المعتز لمهابة النّموذج القديم محاولةً في الحقيقة لدرء تهمة التّوليد الخطيرة عن المحدثين. فهؤلاء سيمكنهم دائماً القول إنّهم يكتفون بأن يُنشئوا نسقاً مما قد ألمح إليه القدماء. وحيث يكون الاختلاف صارخاً، فذلك حين يضيفون أنّهم يستخدمون البديع عن قصد ومعرفة، فيما القدماء كانوا يستخدمونه عفواً. ومن ثمّ تتجلّى قطيعة على شيء من الوضوح بين «الكتابتين»، قطيعةٌ يصفها ابن رشيق (القرن الحادي عشر للميلاد) كالآتي: «وإنّما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين: ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه، ثمّ أتى الآخر فنقشه وزيّنه، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن، والقدرة ظاهرة على ذلك وإن خشن»[9].

ابن رشيق يعلم أنّ عتبةً قد جرى تخطّيها وأنّ شعراً جديداً قد رأى النّور. ألا يوصي الشّعراء بالتماس البديع ؟ منذ ذاك الحين لا يمكن الكلام عن الشّعر دون الإحالة على صناعات مثل صياغة الحلي ووشي الثياب التي تنتج مصنوعات التَّرَف. وترد لفظة «صناعة» في عناوين الكتب: **كتاب الصّناعتين**، إلخ. وعناوين أخرى تحيل على صناعة خاصّة: **العقد الفريد**، **يتيمة الدّهر**، **قلائد العقيان**... وبما أنّ شعر المحدثين ليس من وسائل دراسات التّفسير القرآني، وبما أنّه في الجملة لا فائدة منه، فسيجعل من هذه اللاّفائدة نفسها خصيصته المُميِّزة. ولبلوغ ذلك لا بدّ له أوّلاً من تصفية حساباته مع الدّين. وسيُقال حينئذ إنّ الشّعر والدّين مجالان منفصلان ومتمايزان. وستكون محاولةُ فصل الإنتاج الشّعريّ عن كلّ اعتبار من مستوى أخلاقي. ليس من المهمّ أن يكون المعنى المُعبَّر عنه وضيعاً أو سامياً، فالأهمّ هو تجويد تقنية البيت الشّعري.

9. **العمدة**، المصدر المذكور، 1، ص. 74.

فمن ذا الذي يهتمّ بالحكم على عمل الصنّاع انطلاقاً من اعتبارات أخلاقية ؟ قدامة (القرن العاشر للميلاد) وضع بقوّة هذا المبدأ : «المعاني كلّها معرضة للشّاعر، له أن يتكلّم منها في ما أحبّ وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه [...] وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشّعر فيه، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلاً رداءته في ذاته»[10].

سيكون الشّعر على صورة المقتنيات النّادرة والنّفيسة التي تزيّن صالونات حماة الأدب الأثرياء والمتأنّقين. ويلٌ يومئذ لـ«الكلام المغسول» و«العاطل عن الزّينة»! ويبدو الطابع التّزييني والزّخرفي بوضوح حين نتذكّر أنّ أولئك المُسمّون «الظّرفاء» كانوا ينقشون أبياتاً على الخواتم، والأسورة، والطّيالس والأقداح. وتُشبَّه الكلمة بالدرّة، والشّعر بمصنوعات التّرف التي، من جهتها، تضاعف من بريقها بالاستعانة بـ«العقود» التي تمثّلها أبيات الشّعر.

كيمياء اللّفظ

الشّعر، كأيّ صناعة، يتطلّب تمرُّناً طويلاً وصبوراً، يكون مظهره الأساسي حفظُ جملة كبيرة من الأشعار. وينبغي بعد ذلك للمتمرّن أن «يتناسى» جميع ما قد تعلّمه. وبهذه الكُلفَة وحدها يمكن حينئذ لنظم شخصي أن يرى النّور. نظمٌ سيكون «كسبيكة مُفرَغة من جميع الأصناف التي تُخرجها المعادن، وكما قد اغترف من وادٍ قد مدَّته سيولٌ جارية من شعاب مختلفة، وكطِيب تركّب من أخلاط من الطّيب كثيرة، فيُستغرَب عيانه ويغمُض مُستبطَنه.» (ابن طباطبا، القرن العاشر للميلاد)[11] .

الإبداعُ يُنظَر إليه كتناسخ. يجد الشّاعر نفسه أمام مادّة كانت قد اتّخذت سلفاً شكلاً مُحدَّداً. فعليه الاستبدال بهذا الشّكل شكلاً في نفس الدّرجة من الجمال، أو أفضل. فهو إذن يشتغل انطلاقاً من كسور وشذور ناتجة عن ذلك. وهو في هذا ـ دائماً حسب ابن طباطبا ـ يكون «كالصّائغ الذي يُذيب الذّهب والفضّة المصوغين فيُعيد صياغتهما بأحسن ممّا كانا عليه»[12]، محاولاً منحها شكلاً أكثر جاذبية ممّا كانت عليه من قبل.

أحد المبادئ الهادية في الشّعرية العربية مُتضمَّنٌ في كلمة «معارضة» التي يمكن تفسيرها بـ«المحاكاة المُبدِعة». الشّاعر لا يخترع، بل يكتفي بمنافسة من سبقوه محاولاً مضاهاتهم أو

10. **نقد الشّعر**، القاهرة، 1963، ص. 17 و19.

11. **عيار الشّعر**، القاهرة، 1956، ص. 10.

12. نفسه، ص. 78.

التفوّق عليهم. وعلى هذا المبدأ يقوم معتقد إعجاز القرآن: فالعرب الذين ناهضوا الدّين الجديد عجزوا، رغمّ تحدّيه إيّاهم مراراً، عن الإتيان بمعارضة مقبولة للقرآن (المحاولات التي يرد ذكرها في هذا المجال يحكم عليها المدافعون عن القرآن بكونها تافهة).

في المجال الشّعري، إذا ما نجحت «المعارضة»، ناقد الشّعر يعلن إعجابه، ودون أن يكتفي بالإحالة على الصياغة، يستحضر الكيمياء. فالشّاعر، كما يقول الجرجاني، «يصنع من المادّة الخسيسة بِدَعاً تغلو في القيمة وتعلو، ويفعل من قلب الجواهر وتبديل الطّبائع ما ترى به الكيمياء وقد صحّت، ودعوى الإكسير وقد وَضَحت»[13] .

وبما أنّنا لا نغادر مجال الأحجار الكريمة، فنشير إلى أنّ الشّاعر يُشبَّه أيضاً ببائع الحليّ المهتمّ ببيع قلائد الدرّ، مواجهاً العرض والطّلب وتقلّبات السّوق. وثيمة كساد بضاعة الشّعر قد تغنّى بها غير واحد من الشّعراء.

الجسد المتعدّد

حليّ، ثياب، ألوانٌ، جميعها إحالات تدور، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، حول الجسد. خطوة أخرى، ونرى مماثلةً بين النصّ الشّعريّ والجسد البشري. «والشّعر على تحصيل جنسه، ومعرفة اسمه، متشابه الجُملة متفاوت التّفصيل، مختلفٌ كاختلاف النّاس في صورهم وأصواتهم وعقولهم وحظوظهم وشمائلهم وأخلاقهم، فهم متفاضلون في هذه المعاني، وكذلك الأشعار هي متفاضلة في الحُسن على تساويها في الجنس.»[14] وصلة الدّاخل ـ الخارج تتجلّى هنا مشروحة كالآتي : «والكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه.»[15] ويعتبر ابن طباطبا في موضع آخر من كتابه، دون انشغال بالانسجام، المعنى كجسد واللّفظ ككسوة فاخرة يلبسها وتكمّلها جواهر لألاءة[16].

إنّ الانقطاع واللاّانتظام وغياب الانسجام لا يمكن أن ينتج عنها سوى جسد مسيخ. ومن ثمّ تأكيد نقّاد الشّعر على أشكال التخلّص وتمفصلات القصيدة. فلابدّ من الصّلة

13. **أسرار البلاغة**، القاهرة، 1959، ص. 276.

14. **عيار الشّعر**، المصدر المذكور، ص. 7.

15. نفسه، ص. 11.

16. نفسه، ص. 4.

الوثيقة بين أجزائها[17]. وعمودية القصيدة ينبغي أن تكون على صورة عمودية الجسد. وكما يقول الحاتمي (القرن العاشر للميلاد): «فإنّ القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتّصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل الواحد عن الآخر وباينه في صحّة التّركيب غادر بالجسم عاهةً تتخوَّن محاسنه، وتُعَفّي معالم جماله»[18].

صحيح أنّ الانتقال من غرض إلى آخر في الشّعر القديم غالباً ما يكون مفاجئاً. لكنّ هذا لن يكون عذراً للشّعر المُحدَث الذي، بالعكس، ينبغي أن يحرص على أن تبدو أجزاء القصيدة في انتظام مَرِن مُتّسق. وفي الجملة «يجب أن تكون القصيدة كلّها كلمة واحدة...» (ابن طباطبا)[19]. ولبلوغ هذا الهدف ينبغي الحرص على أن تكون الألفاظ المستعملة متشاكلة: فالعقد يكون أجمل إذا ما تشاكلت درره. فينبغي اجتناب خلط اللّفظ البدوي باللّفظ الحضري، واللّفظ النّادر باللّفظ الشّائع. وهذا لا يعني أنّ إحدى طبقات هذه الألفاظ لا تليق بالشّعر أو محظورة عليه، بل ببساطة لأنّ كلّ معنى يتطلّب كسوة لفظ لائق به. فليس أيّ كساء لائق بالمعنى. فاللّفظ بالنّسبة للمعنى «كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون بعض»[20].

وفي مجرى الحديث، يمكن لطرفي التّشبيه أن يتنوّعا. إذا لم يكن إلاّ الاهتمام بالنصّ وبمكوّناته، فالشّاعر يُشبَّه بالنسّاج. فإذا ما دخل مقتضى حال الخطاب في الاعتبار، وخاصّة المتلقّي، فالشّاعر يتحوّل إلى خيّاط. إذ كلّ مُتلقٍّ (ملك، وزير، قائد عسكري، قاضٍ، إلخ.) ينبغي أن يلائمه نمط من الخطاب. ونقّاد الشّعر يُسهّلون من مهمّة الشّاعر بإحصاءٍ مستوفى للأغراض اللاّئقة بكل فئة اجتماعية. أبو تمّام (القرن التّاسع للميلاد) يقدّم الوصيّة التّالية لأحد تلامذته: «وكن كأنّك خيّاط يقطع الثياب على مقادير الأجسام.»[21] ومقتضى حال الخطاب هو الذي يحدّد حجم النصّ. فإذا كان الإيجاز ممدوحاً، فالإسهاب هو القاعدة في بعض الظّروف (مثلاً حين محاولة المصالحة بين أعداء).

في هذه الحلقة، من السّهل ملاحظة غياب جسد الشّاعر. فإذا كان هذا الأخير يُفصّل على المقاس، فهو لا يصنع شيئاً، إذا أمكن القول، على مقاسه. فمشاعره ومعتقداته لا تدخل

17. نفسه، ص. 126.

18. انظر ابن رشيق، **العمدة**، المصدر المذكور، 2، ص. 111 ـ 112.

19. **عيار الشّعر**، المصدر المذكور، ص. 126.

20. نفسه، ص. 21.

21. **العمدة**، المصدر المذكور، 2، ص. 109.

في الحساب. وقد ذكر ذلك قدامة بوضوح، «إذ كان الشّعر إنّما هو قول، وإذا أجاد فيه القائل لم يُطالَب بالاعتقاد»[22].

النّظم

في المشهد الذي أنشأه نقّاد الشّعر، سيكون لجسد الشّاعر رغم ذلك فرصةٌ للظّهور. توجد أحياناً في مؤلّفات النّقد عبارات يكون معناها غير محسوم. وهكذا، ما معنى «قصيدة غزيرة الماء» ؟ هذه الصّورة منفردةً تثير الحيرة. غير أنّه يكفي وضعها في سلسلة من الصّور المتقاربة لتصير أقلّ غموضاً. يُشبَّه الإبداع الشّعري أحياناً بغوص في لجّة البحر. وبماذا يعود الشّاعر من هذا الغوص ؟ بدُرَرٍ ستؤلّف عِقداً...

الجرجاني لا يروقه تشبيه اللفظة بالدرّة. يقول إنّ الدرّة لا تزال معجبة وإن انفصلت عن شبيهاتها وانفرد النّظر إليها. أمّا اللّفظ، بالعكس، فلا قيمة له منفرداً: يمكن وصفه بالبدوي أو الوحشي، سهل النّطق أو شائع . إنّه لا يكتسب قيمة إلاّ إذا ضُمّ إلى غيره من الألفاظ.

وقد صادف أصحاب الإعجاز هذه المسألة في طريقهم. وبالفعل، انطلاقاً من أيّ جزء في التّركيب يمكن القول إنّ النصّ القرآني مُعجِزٌ؟ وبما أنّ الوحي كان «قرآناً عربياً»[23]، فغير ممكن أخذ اللّفظة بالاعتبار، لأنّها ملكٌ لكلّ العرب. لذا فعلى مستوى السّورة فقط، طويلة أو قصيرة، يمكن الكلام عن إعجاز القرآن.

اللّفظ منفرداً لا يُؤبَه له. وبضمّه إلى ألفاظ أخرى يكشف عن مؤهّلاته ويمكن أن يكتسب قيمة شعرية. «الجمال» و«الشّرف» ناتجان عن نظم الألفاظ بطريقة مخصوصة. ولا دور للألفاظ في ذلك حين النّظر إليها منعزلة. والدّليل هو أنّ لفظة قد تروق في سياق لساني ولا تروق في غيره. «وهل تجد أحداً يقول: «هذه اللّفظة فصيحة»، إلاّ وهو يعتبر مكانها من النّظم، وحُسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها ؟» (الجرجاني[24]).

غير أنّ من البداهة أن الأمر ليس نظم الألفاظ كيفما اتّفق، ومحاكاة «من يرمي الحصى ويَعُدّ الجوز». فالنّظم لا يظهر إلاّ باتباع قواعد النّحو. والجرجاني لا يغيب عنه ما يمكن أن

22. **نقد الشّعر**، ص. 146.

23. سورة الزّخرف، الآية 3.

24. **دلائل الإعجاز**، ص. 38.

يُعترض به عليه. فأيّ خطاب يحترم «معاني النّحو»، وإذا كان الأمر هكذا، فما الذي يجعل خطاباً أفضل من خطاب ؟ يردّ الجرجاني بأنّ هناك طرقاً عديدة لنظم الألفاظ. «واعلم أنّ من الكلام ما أنت تعلم إذا تدبّرته أنْ لم يحتج واضعه إلى فكر ورويّة حتّى انتظم، بل ترى سبيله في ضمّ بعضه إلى بعض، سبيل من عمد إلى لآل فخرطها في سلك، لا يبغي أكثر من أن يمنعها التفرّق، وكمن نضد أشياء بعضها إلى بعض، لا يريد في نضده ذلك أن تجيء له منه هيئة أو صورة، بل ليس إلاّ أن تكون مجموعة في رأي العين»[25]. وهذا ما يحصل حين لا تكون أجزاء ملفوظ مرتبطة إلا بحروف العطف. أما المرتبة العليا من النّظم فلا يمكن بلوغها إلاّ حين تتراصّ أجزاء الملفوظ وتتعلّق تعلّقاً وثيقاً ببعضها. ويفكّر الجرجاني آنذاك في «حال الباني يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك. نعم، وفي حال ما يُبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأوّلين»[26].

الصّورة

رأينا أنّ نقّاد الشّعر يعتبرون المعاني مادة غير مُتشكِّلة في متناول الشّاعر. والصّعوبة تكمن في إبرازها «في أحسن معرض وأبهى كسوة وأرقّ لفظ» (ابن طباطبا[27]). وسيُقال حينئذ إنّ الفصاحة، وجمال الأبيات تكمن في اللّفظ، في الكسوة التي تكسو المعنى.

يرفض الجرجاني هذا التصوّر ويحاربه طوال مؤلّفاته. والحجّة التي عليه محاربتها يمكن أن تتلخّص كالآتي. حين يتناول شاعران نفس المعنى ويتميّز أحدهما بميزة خاصّة، فهذه لا يمكن أن تصدر إلاّ عن اللّفظ، المختلف في البيتين، لا من المعنى الذي يظلّ متطابقاً. وإذا كانت الفصاحة لا تكمن في اللّفظ، فلن يكون فرقٌ بين آية قرآنية وتفسيرها: فالمفسِّر يتابع معنى الآية باستعمال عبارة مختلفة (وأقلّ جمالاً) من عبارة القرآن.

يرى الجرجاني أن الجانب الأكبر من الخطأ صادرٌ عن التّشبيهات التي يستعملها نقّاد الشّعر. وبنوع من المفارقة، فالمؤلّف الأكثر إحالة على الصّناعات هو مَن يحكم بخطورة مثل هذه الإحالة. ويبدو فضلاً عن ذلك أنّه الوحيد الذي وضع موضع السّؤال المماثلة بين الشّاعر والصّانع. وجانب مهمّ من عمله يقوم على تحليل التّشبيهات المتداولة في مجال نقد

25. نفسه، ص. 129.

26. نفسه، ص. 127.

27. عيار الشّعر، ص. 89.

الشّعر وإظهار عدم دقّتها. فهي لا تشهد فحسب على نوع من الكسل (إذ يُكتفى باللّجوء إليها دون الدّخول في تفاصيل الفعل الشّعري)، بل إنّها تتعارض مع معرفة سليمة بالشّعر. وكثرة استخدامها تفضي إلى نسيان أنّ وظيفتها الوحيدة هي تسهيل فهم بعض الظّواهر اللّسانية و«تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا»[28]. فينتج انزلاقٌ من المماثلة إلى المطابقة : ويبدو المُشبَّه به نسخة مطابقة للمُشبَّه.

لا ينخدع الجرجاني إذن بالتّشبيهات. والفحص النّقدي الذي يُخضعها له غالباً ما يكون تمهيداً لما يقدّمه من حلول لقضايا نقد الشّعر. ولتصحيح وجهة نظر يلزم تصحيح تشبيه. يلاحظ الجرجاني مثلاً أنّ في صياغة الحلي وفي أيّ صناعة أخرى من الممكن صنع شيئين متشابهين في جميع الصّفات. فيمكن لصانعين أن يصوغا سوارين متشابهين في جميع الصّفات، فيتصوّر من لم يعرف القصّة أنّهما من صنع رجل واحد.

«وليس يُتصوّر مثل ذلك في الكلام، لأنّه لا سبيل إلى أن تجيء إلى معنى بيت من الشّعر أو فصل من النّثر فتؤدّيه بعينه وعلى خاصّيته وصفته بعبارة أخرى... فأمّا أن يؤدّى المعنى بعينه على الوجه الذي يكون عليه في كلام الأوّل حتّى لا تعقل هنا إلاّ ما عقلته هناك، وحتّى يكون حالهما في نفسك حال الصّورتين المشتبهتين في عينك كالسّوارين والشّنفين، ففي غاية الإحالة»[29].

لا يكتفي الجرجاني بدحض وجهة النّظر هذه، بل يبيّن أيضاً كيف أمكن أن تفرض نفسها. فالوهم لم ينتج فحسب عن استعمال غير صائب للتّشبيه، بل أيضاً عن خلط بين ملفوظين ذوي أساس مشترك، ولفظين مترادفين. يمكن للفظين مترادفين أن يكون لهما نفس المعنى، كما في لفظتي «ليث» و«أسد». غير أنّ الأمر ليس كذلك في ملفوظين :

«واعلم أنّك إذا سَبَرتَ أحوال هؤلاء الذين زعموا أنّ إذا كان المُعبَّر عنه واحداً، والعبارة اثنتين، ثمّ كانت إحدى العبارتين أفصح من الأخرى وأحسن، فإنّه ينبغي أن يكون السّبب في كونها أفصح وأحسن، اللّفظَ نفسه، وجدتهم قد قالوا ذلك من حيث قاسوا الكلامين على الكلمتين، فلمّا رأوا أنّه قد قيل في الكلمتين أنّ معناهما واحد، لم يكن بينهما تفاوت، ولم يكن للمعنى في إحداهما حالٌ لا يكون له في الأخرى، ظنّوا أنّ سبيل الكلامين هذا السّبيل. ولقد غلطوا فأفحشوا، لأنّه لا يُتصوّر أن تكون صورة المعنى في أحد الكلامين

28. **دلائل الإعجاز**، ص. 445.

29. نفسه، ص. 261 ـ 269.

أو البيتين مثل صورته في الآخر البتّة»[30] .

ومصدرٌ ثالث للغلط يوجد في عدم دقّة المصطلحات الواصفة. فيسخط الجرجاني حين يقول نقّاد الشّعر في باب السّرقات إنّ الشّاعر «إذا أخذ معنى عارياً فكساه لفظاً من عنده، كان أحقّ به». فيتساءل الجرجاني إذ ذاك : «من أين يُتصوّر أن يكون هاهنا معنى عار من لفظ يدلّ عليه ؟ ثمّ من أين يعقل أن يجيء الواحد منّا لمعنى من المعاني بلفظ من عنده، إن كان المراد باللّفظ نطق اللّسان ؟»[31].

لا يمكن للوصف أن يكون صحيحاً إلاّ إذا كان «اللّفظ في قولهم : «فكساه لفظاً من عنده» عبارةً عن صورة يُحدثها الشّاعر أو غير الشّاعر للمعنى». والتيقّظ مفروض أيضاً حين يقول نقّاد الشّعر «إنّ المعنى في هذا هو المعنى في ذاك». فالواقع أنهّم «قالوا ذلك على حسب ما يقوله العقلاء في الشّيئين يجمعهما جنس واحدٌ، ثمّ يفترقان بخواصّ ومزايا وصفات ، كالخاتم والخاتم والشّنف والشّنف والسّوار والسّوار، وسائر أصناف الحلي التي يجمعها جنسٌ واحد، ثمّ يكون بينهما الاختلاف الشّديد في الصّنعة والعمل»[32].

توجد طريقتان لصوغ الحلي. فقد يصوغ الصّانع السّوار غُفلاً ساذجاً ليس شيئاً أكثر من أن يقع عليه اسم السّوار، أو «أن يكون مصنوعاً بديعاً قد أغرب صانعه فيه»، وكذلك الأمر في الكلام : «كأنهّم قالوا إنّه يصحّ أن تكون هاهنا عبارتان أصلُ المعنى فيهما واحد، ثمّ يكون لإحداهما في تحسين ذلك المعنى وتزيينه، وإحداث خصوصية فيه، تأثيرٌ لا يكون للأخرى»[33]. فالكلام «الغُفل العاميّ» يتعارض مع الكلام «البليغ» الذي «صار أعجب شيء بعد أن لم يكن شيئاً»[34].

الغرض

متى يجوز لنا الكلام عن تغيّر في الصّورة ؟ يلهو الجرجاني بأن يضع مكان كلّ لفظة في بيت شعر لفظةً في معناها، ويستخلص من العملية أنْ لا تغيّر قد حصل في الصّورة. فلفظتا

30. نفسه، ص. 429.

31. نفسه، ص. 426 ـ 427.

32. نفسه، ص. 444 ـ 445.

33. نفسه، ص. 364.

34. نفسه، ص. 564 و431.

«أسد» و«ليث» لهما نفس المعنى، وإذا قلت «رأيتُ أسداً» بدل «رأيت ليثاً» فلست أنقل المعنى من صورة إلى أخرى، فهذا مجرّد استبدال بسيط لا يخرج بالألفاظ عن معناها المألوف.

وبالمقابل، لو قلت «رأيت أسداً» وأنا أقصد رجلاً شجاعاً، فسيرورة الدّلالة لم تعد هي نفسها. في هذه الحال، لا نصل إلى الغرض، أي ما مقصود من الخطاب، «بدلالة اللّفظ وحده، ولكن يدلّك اللّفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللّغة، ثمّ تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض»[35].

وكذا حين يقول الشّاعر: «جبان الكلب»، فهو يقصد معنى ثانياً هو «مضياف». فينبغي لبلوغ الغرض اعتبار علاقة مزدوجة. في البدء «يدلّ اللّفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره، ثمّ يعقل السّامع من ذلك المعنى، على سبيل الاستدلال، معنى ثانياً...»[36]. يمكن تخطيط العلاقة المزدوجة كالآتي:

لفظ ← معنى ← معنى ثانٍ

العلاقة الأولى تمنح المعنى والثّانية «معنى المعنى». قد يُظنّ أنّنا ابتعدنا عن التّشبيهات المُحببّة إلى نقّاد الشّعر. والواقع أنّها ستظهر من جديد. فالجرجاني، وفيّاً لعادته، يستحضرها لتصويبها على ضوء المعنى غير المباشر: «فالمعاني الأولى المفهومة من أنفس الألفاظ هي المعارض والوشْي والحلي وأشباه ذلك، والمعاني الثّواني التي يُومأ إليها بتلك المعاني، هي التي تُكسَى بتلك المعارض، وتُزيّن بذلك الوشي والحلي»[37].

الصَّدَفة

ليس كلّ أحد يصل إلى المعنى الثّاني، الذي لا يكشف نفسه مباشرة للمعرفة. إذ لا يتأتّى ذلك إلاّ للمتلقّين من أهل المعرفة. ولاستخراج اللّؤلؤة، يلزم قبل ذلك شقّ الصّدفة التي تأسرها، كما أنه للوصول إلى المِلك المحجوب عن الأنظار، لا بدّ من الاستئذان. والحال، كما يضيف الجرجاني، «ما كلّ أحد يُفلح في شقّ الصّدَفة [...] كما ليس كلّ من دنا من أبواب الملوك، فُتحت له»[38].

35. نفسه، ص. 262.

36. نفسه.

37. نفسه، ص. 263 ـ 264.

38. الجرجاني، **أسرار البلاغة**، المصدر المذكور، ص. 111.

ونصل إذ ذاك إلى فكرة «الحجاب» المسدول على المعنى الثّاني، حجابٌ ينبغي «شقّه» بشغف. وستكون اللذّة بقدر الصّعوبة المُتغلَّب عليها في هذا السّعي نحو المعنى. ويتحدّث الجرجاني عن هذا السّعي كما يتحدّث شعراء الغزل عن موضوع الرّغبة الذي يأتي بالأمل بعد اليأس، ويصبح أشدّ إثارة للرّغبة بتمنّعه المشوب بالوعود، والذي لا يُسلّم نفسه إلاّ بعد اختبار راغبه. «ومن المركوز في الطّبع أنّ الشيء إذا نيل بعد الطّلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نَيْلُه أحلى، وبالمزيّة أوْلى، فكان موقعه من النّفس أجلّ وألطف، وكانت به أضنّ وأشغف»[39].

غير أنّه ينبغي لهذه الجهود أن تُكافأ وللرّغبة أن تُرضَى. فالبحث الذي يمارسه المتلقّي الشّغوف سيكون منبعاً للبهجة إذا كان المعنى المكشوف عنه الحجاب في النّهاية يُشبع الرّغبة. لكن قد يحدث أن لا تصادف الرغبة غير الحرمان. ويحدث هذا إذا كان المعنى «في قالب غير مستو ولا مُملّس، بل خشن مُضرّس، حتّى إذا رُمت إخراجه منه عسُر عليك، وإذا خرج خرج مُشوَّه الصّورة ناقص الحُسن»[40]. وأيّ خيبة «إذا كنتَ كالغائص في البحر، يحتمل المشقّة العظيمة، ويخاطر بالرّوح، ثمّ يُخرج الخَرَز»[41].

العروس المخنوقة

لن نتفاجأ من ملاحظة أنّ الشّواهد الشّعرية التي يوردها نقّاد الشّعر لتمثيل حرمان الرّغبة هي لشعراء مُحدَثين. وسينصبّ الارتياب آنذاك على مُحسّنات البديع، أي ما يُشكّل مشروعية الشّعر الجديد. لم يكن أصحاب الإعجاز القرآني بالغي التّقدير لوجوه البديع، إذ يرفضون أن يروا جوهر البلاغة القرآنية في وسائل تعبير في متناول البشر. ومن جهة أخرى، كان نقّاد الشّعر يُحذّرون من المبالغة في استخدام وجوه بلاغية لا تُحسّن بتاتاً الكلام، بل تفسد طبيعته إذا ما أوحى بها الذّوق الرّديء. وتكون النّصيحة حينئذ بالتزام الاعتدال. وابن رشيق، الذي كان يعتبر غياب البديع عيباً، يكتب أنّ الإفراط في استخدامه يُفضي إلى التكلّف. بل سيذهبون إلى أبعد من هذا : إذا كانت المُحسّنات البديعية ستفسد القصيدة، فاللاّزم التهرّب منها، أي استخدامها دون قصد، على طريقة القدماء. ماذا يعني هذا إن لم يكن أنّ

39. نفسه، ص. 110.

40. نفسه، ص. 112.

41. نفسه.

جوهر الشّعر، كما جوهر القرآن، ينبغي البحث عنهما في غير وجوه البديع ؟

وابن طباطبا الذي يقول: «وكم من حكمة غريبة قد ازدُريت لرثاثة كسوتها»، يستريب بالمقابل بالقصيدة الباذخة المتألّقة التي تنكشف حين الفحص عن خيبة. وهنا يلعب بوضوح تمايز الكينونة/ الظّهور. وإعادة كتابة القصيدة نثراً ستكشف عن المناورات التّدليسية:

«فمن الأشعار أشعارٌ مُحكمة مُتقَنة، أنيقة الألفاظ، حكيمة المعاني، عجيبة التّأليف، إذا نُقضت وجُعلت نثراً لم تبطُل جودة معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها. ومنها أشعار مُموّهة مُزخرَفَة عذبة، تروق الأسماع والأفهام إذا مرّت صفْحاً، فإذا حُصّلت وانتُقدت بُهرجت معانيها، وزُيّفت ألفاظها، ومُجّت حلاوتها، ولم يَصلُح نقضها لبناء يُستأنف منه، فبعضها كالقصور المُشيّدة والأبنية الوثيقة الباقية على مرّ الدّهور، وبعضها كالخيام المُوتَّدة التي تُزعزعها الرياح، وتوهيها الأمطار، ويُسرع إليها البِلى، ويُخشى عليها التقوّض»[42].

ويؤكّد الجرجاني من جهته أنّ «الألفاظ خَدَم المعاني»[43]. ويؤكّد أيضاً أنّ نظم الألفاظ يتبع «نظم المعاني في النّفس»[44]. وغلط المحدثين يكمن في كونهم غالباً ما يعكسون هذا القانون، مدفوعين بالحاجة إلى تزيين أشعارهم إلى الحد الأقصى. وفي هذا العالم المعكوس حيث اللّفظ هو السيّد، «يفسد» المعنى ويرذل. وسيكون التّفكير مرّة أخرى في أنّ القدماء باعتدالهم كانوا أكثر جودة نظر من المحدثين بميلهم للبذخ. ولا شكّ أنّ الجرجاني كان يفكّر في هؤلاء القدماء حين قال : «وعلى الجملة فإنّك لا تجد تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسَناً، حتّى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه [...] ومن ههنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه، وأحقّه بالحُسن وأولاه، ما وقع من غير قصد من المتكلّم إلى اجتلابه، وتأهّب لطلبه، أو ما هو، لحسن ملاءمته وإن كان مطلوباً، بهذه المنزلة وفي هذه الصّورة»[45]. فالبحث الجموح عن المُحسّنات لا يمكن أن يسوق إلاّ إلى «ضرب من الخداع بالتّزويق»[46].

في الحدّ الأقصى لشعرية الجرجاني، يوجد طريق وعرٌ حافل بالمخاطر، يسمّيه «السّبيل المجهول». لم يكن ليسلكه وقد عدم التّجهيز اللاّزم. صحيح أنّ أخلافه لم يأنفوا من الاهتمام بمختلف أشكال النّظم اللّفظي، لكنّهم كانوا يفعلون ذلك مهتمّين بالاستيعاب أكثر من

42. عيار الشّعر، ص. 7.

43. أسرار البلاغة، ص. 5.

44. دلائل الإعجاز، ص. 93.

45. أسرار البلاغة، ص. 7.

46. نفسه، ص. 5.

الفهم العميق. وحتّى اليوم، لا يزال عددٌ من المستشرقين والباحثين العرب يستمرّون في قراءة مسارات الانحطاط في إنتاج ما كان يُدعى «المحدثين».

يروي ابن رشيق أنّ في الجاهلية «كانت القبائل من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنّأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمع النّساء يلعبن بالمزاهر، كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرّجال والولدان»[47]. لم يكن المحدثون يطمحون إلى كلّ هذا التّشريف، فتحمّلوا البلاء بنقل الاحتفاء إلى داخل القصيدة التي ستكون على صورة «عروس» برائع الثّياب، لا تنقصها الحلي ولا «الألوان». غير أنّ العرس لم يتمّ: اتُّهم المحدثون بخنق العروس التي بهذا، قد تحوّلت إلى مومياء جامدة جمود التماثيل.

47. **العمدة**، 1، ص. 49.

الكتابة و التناسخ*

مفهوم المؤلف في الثقافة العربية

(1985)

* ترجمة عبد السلام بنعبد العالي عن كتاب

L'auteur et ses doubles. Essai sur la culture arabe classique, Ed. du Seuil, 1985

يعيب جيلنا أنه لا يقبل كل ما يبدو صادراً عن المحدثين. لهذا حين أقع على فكرة شخصية وأريد نشرها، فإنني أنسبها لغيري وأعلن : إنها لفلان وليست لي. ولكي تؤخذ آرائي مأخذ الاعتقاد الجازم أقول : «فلان هو الذي ابتدعها ولست أنا». وتلافيا للاعتقاد أنني، أنا الجاهل، استقيت أفكاري من صُلبِي، أعمل على أن تبدو وكأنها مأخوذة من دراساتي العربية. إنّني أتحاشى، إذا حدث أن استثقلتْ عقول متخلفة أقوالي، أن أكون أنا الضحية. فأنا أدرك مآل فحول العلماء عند العامة. وبيّن أن ما أدافع عنه ليس قضيتي، وإنما قضية العرب.

Adélard de Bath (القرن الثاني عشر)

تمهيد

حدث يوماً (وهذا منذ ما يزيد على عشرين سنة) أن توجه تلميذ من السنة الأولى للثانوي، صحبة رفيقين أو ثلاثة، نحو أستاذ اللغة الفرنسية عند نهاية الدرس، ليلقي عليه السؤال التالي : هل ينبغي، عند قراءة كتاب (رواية)، استذكار اسم المؤلف، فضلاً عن الحكاية ؟ ورغبة في الإفادة، أجاب الأستاذ وأصغى التلميذ للإجابة الطويلة بكل عناية...

لقد كان تعدد المؤلفين بالنسبة لهذا التلميذ أمراً متعذر الفهم؛ ولم يستطع أن يدرك لماذا كانت الحكاية التي يقرؤها، والنصوص التي يدرسها في القسم مسبوقة باسم المؤلف أو ملحقة به. وهو لم يكن ليأبه بهذا الاسم، وحتى إذا حدث أن رآه فلم يكن ليبالي به. إنه كان حديث عهد بالطفولة، ولم تكن لعبه لتحمل اسم صانعها. كما أن الحكايات التي كان الكبار يروونها لم تكن تحمل اسماً، اللهم نغمة الراوي التي لم تكن لتتبدل. ولم تطرح عليه مسألة المؤلف إلاّ عندما أخذ يقرأ الحكايات (الكتابة تولد المؤلف وتُلزم بأخذه بعين الاعتبار). يعتقد الطفل أن الحكايات تروي ذاتها، وأنها لا تكون في حاجة، كي تصل إليه، إلا لصوت الراوي أو للورقة المطبوعة. الحكاية أشبه بالأخرى مثل الماء بالماء؛ فمهما كان النبع الذي يسيل منه فإنه السائل ذاته. وقد يحدث أن يسأل الطفل عن منبع الماء، لكنه لا يتساءل أبداً عن مصدر الحكاية وأصلها. وفيما بعد، عندما يدرك أن كل نص لابد وأن يحمل اسماً، ينبهر. غير أنه يظل يعتقد لمدة، قد تقصر وقد تطول، أن المؤلفين لا تفرضهم ضرورة، وأنهم يمكن

أن ينوبوا بعضهم عن بعض، ما داموا أداة طيعة شفافة في يد روح غامضة تسكنهم[1]. وفيما بعد، لا تخلو مرحلة تعلّم الأدب، بالنسبة إليه، من صعوبات، إذ يختفي الصانع المعهود في سماء مجهولة ليترك المكان لآلهة صغرى تفلت من كل رقابة، وتترك العنان لمكرها وميولها الخبيثة وخصاماتها.

عشرين سنة فيما بعد، أطلع تلميذنا بعض أصدقائه على ما حدث، فسألوه والابتسامة على شفاههم : ماذا كان جواب أستاذ اللغة الفرنسية ؟ فاجأه السؤال وحيّره : فقد غاب الجواب عن ذهنه نهائياً. بودّه اليوم لو رأى ذلك الأستاذ ليسأله لماذا نحاول عند ذكر كتاب، معرفة اسم مؤلفه. لا محيد من البحث عن المؤلف، ولابد من طرح السؤال : من مؤلف هذا الكتاب؟ ومادام هذا السؤال بدون جواب، فإن إمكانيات شتى تعن للسائل : وعلى كل فرضية يضعها يقوم تأويل خاص للكتاب المجهول المؤلف[2] .

إن القارئ الذي يسعى لمعرفة مؤلف نص، يعمد إلى تحديد الخصائص الأسلوبية التي ينطوي عليها النص فتقود إلى اسم هذا المؤلف أو ذاك. تصدق هذه الطريقة، من دون شك، على كثير من النصوص الحديثة، التي يشكل الأسلوب فيها بصمة قلما تخدع (اللهم إلا إن كنا إزاء تقليد ومحاكاة Pastiche).

بيد أنه من العسير الحديث، في الثقافة العربية الكلاسيكية، عن أسلوب خاص يميز فرداً بعينه؛ فهنا يختص كل نوع (Genre) بأسلوب في الكتابة، وأعني مجموعة من السمات التي نلفيها في مؤلفات عدة[3]. فمن اليسير تحديد النوع الذي ينتمي إليه النص، والانتقال، من ثمة، من نص إلى نصوص أخرى مجانسة. إلاَّ أن الانتقال من نص إلى مؤلف بعينه أمر

1. من العادات الأدبية للتلونيين، القول بذات فاعلة وحيدة. فمن النادر أن تحمل الكتب توقيعاً. وفكرة السرقة لا وجود لها؛ فجميع المؤلفات من تأليف مؤلف واحد خارج الزمان مجهول الاسم.
Borges, «Tlön Uqbar Orbis Tertius», p. 36.

2. ينبغي أن نميز المؤلف الذي لم يكتب إلا كتاباً واحداً عن الذي كتب مؤلفات عدة : في الحالة الأولى لا يفتح اسم الكتاب أي «أفق انتظار»؛ أما في الثانية فإنه يحيل إلى ما سبق أن عُرف. كتب ف. لُجُون بهذا الصدد: « ربما لا يصبح المرء مؤلفاً إلا ابتداء من كتابه الثاني، عندما يغدو الإسم الشخصي الذي يوجد على الغلاف « العامل المشترك» الذي يجمع على الأقل نصين مختلفين، ويعطي، بالتالي، فكرة شخص لا يمكن أن يرد إلى نص بعينه من هذه النصوص، ويمكنه أن ينتج نصوصاً أخرى فيتجاوزها جميعاً».
Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 23 .

3. لا تصدق هذه الملاحظة على الثقافة العربية وحدها. كتب جيرار جنيت بصدد النزعة الكلاسيكية الفرنسية : «في الوعي الشعري للنزعة الكلاسيكية، عندما تُدرَكُ أية خاصية أسلوبية فردية، فإنها سرعان ما تؤول وتحول، لتصبح بذلك سمة تخص النوع وتتعالى عن الزمان».
Palimpsestes, p. 97.

يكاد يكون مستحيلاً. وذلك لأن كثيراً من المؤلفين نبغوا في نوع بعينه وأصبحوا علامة عليه، وكل منهم يصلح مؤلفا للنص الذي نجهل صاحبه. وبما أن النكرة أمر لا يسمح به، فسرعان ما يلجأ إلى نسبة النص إلى أحد الأسماء التي تمثل النوع الأدبي، مما يبعث على تفشي السرقات الأدبية والانتحال على وجه الخصوص، ففي استطاعة كل مزيف ماهر أن ينسب، غشاً، نصاً إلى مؤلف ينتمي إلى الماضي. ستسنح لنا الفرصة فيما بعد، للتأكد من الرباط الوثيق الذي يوجد بين مفهوم المؤلف ومفهوم النوع على اعتبار أن الأول مفهوم اعتباطي، وأن الثاني مفهوم محدّد أشد التحديد. وربما لم يكن المؤلف إلاّ وليد النوع.

يمكن للكلام أن يؤخذ، مثلما يمكن أن يعطى، يمكن أن نتناوله فحسب، كما يمكن أن ننتزعه من غيرنا أو نعطيه إياه. نكون إزاء سرقة أدبية عندما ينسب فلان (س) لنفسه كلام غيره (ص)، ونكون إزاء الانتحال عندما ينسب (س) لـ(ص) كلام (س). الانتحال عملية تعكس العلاقة التي تتم في السرقة؛ فهنا نخفي الآخر وراء أنفسنا، وهناك نتستر وراء الآخر.

تعمل العادة المترسخة في السرد، في صور متعددة من صوره، على أن تنسينا أحيانا تعدد الأصوات التي تنطق من خلاله، وتشابك عبارات المؤلف (أو القائم بالسرد) مع كلام الشخصيات. لم يكن الأمر على هذا النحو في عصور وجهات أخرى. ذلك ما نلحظه، على سبيل المثال، في مقطع مشهور من **الجمهورية**[4] حيث يميز أفلاطون في **الإلياذة** بين الأماكن «التي يتكلم فيها [هوميروس] بلسانه هو، ولا يدعنا نعتقد أنه يتكلم بلسان أي شخص آخر» (**الجمهورية** 393 أ)، وتلك التي «يحاول بشتى الطرق أن يوهمنا بأن المتحدث ليس هوميروس» (393 ب).«أما حين يتكلم بلسان شخص، فإنه يتشبه بتلك الشخصية التي يقدمها إلينا على أنها هي المتحدثة» (393جـ).

ما يعيبه أفلاطون على **المحاكاة** هو إخفاؤها للهوية، وتبعاً لذلك، التحوير الذي يدخله الشاعر باستمرار على صوته كي يكون ملائما لمزاج الشخصيات. يتولد عن هذا التشتت وهذه التقمصات المتعددة وهم في ذهن القارئ الذي يظن أن الشخصيات هي التي تتكلم، في حين أن الشاعر، والشاعر وحده هو صاحب الكلام[5] .

---

4. G. Genette, *Figures II*, p. 50-56 ; R. Dupont - Roc, « Mimesis et énonciation», p. 6 - 14.
انظر جمهورية أفلاطون، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974، ص 268.

5. « ليس العمل الشعري هو جمعية الشعب التي يأخذ فيها الكلام كل بدوره وباسمه الخاص، إن الشاعر متفرد معزول وهو وحده الذي يتناول الكلمة : وليس له من يعطيه إياها».
J. Lallot, «La mimesis selon Aristote et l'excellence d'Homère», p. 15.

لا تقبل الثقافة العربية الكلاسيكية سرد المحاكاة، حيث يختفي المؤلف ليفسح المجال ويترك الكلام لكائنات خيالية، أو لنقل بعبارة أصح إنها لا تقبله من غير تحفظ، فقد كان هناك شعور بالحاجة إلى إثارة الانتباه إلى الخدعة التي وراء تلك المحاكاة، كما لو أن القارئ عاجز، من غير ذلك التنبيه، عن أن يدرك، من تلقاء ذاته، أنه بصدد خيالات. ولم يكن أولئك الذين يرومون الكتابة السردية ليغفلوا، في معظم الأحوال، تبرير مسعاهم والتماس العذر له. فكانوا يشيرون في مقدمات أعمالهم إلى التحويل الذي أخضعوا له كلامهم، تجنبا لكل سوء فهم وخلط.

تتخذ هذه المسألة طابعاً خاصاً نظراً لوجود ظاهرة أخرى لها صلة بهذه وتخالفها بالرغم من ذلك. يتعلق الأمر بنسبة الكلام لا إلى شخصية خيالية، وإنما لشخصية حقيقية، لا مجال للشك في وجودها التاريخي، أو شخصية خرافية لا تقل حضورا فعلياً، داخل نفس الثقافة، عن الشخصية التاريخية[6] . ندرك هنا ما يفصل الكلام الخيالي عن الكلام المنحول. في الأول تدل سمات عديدة أن الأمر يتعلق بخيالات، كالانتماء إلى نوع سردي بعينه، وطبيعة الأحداث المروية، ووضعية الشخصيات ومكانتها... أما في الثاني فليس هناك ما من شأنه أن يبعث الشك في ذهن القارئ بصدد حقيقة الشخصيات. لا يمكن للكلام المنحول أن يقبل إلا إذا كان يتسم بالخصائص ذاتها التي تحدد الكلام الأصلي. وهذا يعني أن المنتحل في حاجة، لتحقيق مسعاه، إلى وجود كلام ينتمي لمؤلف معين، لينسج على منواله كلاماً آخر ينسبه عنوة إلى المؤلف نفسه.

واضح أن الأمر يتعلق بنقل ومحاكاة (pastiche)، ولكنها تكون من الإتقان بحيث لا تتميز عن الأصل. عندما يفصح الناقل عن مبتغاه في التقليد، نكون أمام شكل من الكتابة

---

6. تلخيصا لذلك نقول إنه يمكن لمؤلف أن يتبنى خطاباً معينا، أعني أن يتكلم باسمه؛ كما يمكنه أن يورد خطاباً (وهذه حالة الاقتباس)؛ وأخيرا يمكنه أن ينسب خطاباً لشخصية تاريخية أو خيالية. هذه الفئات الثلاث يمكن أن تؤول إلى فئتين، مع إهمال الاختلافات البسيطة :

أ - الخطاب الذي يكون باسم المؤلف.

ب- الخطاب المنقول :

- دون نسبة
- مع نسبة
- صحيحة
- خاطئة
- مزيفة
- وهمية

عندما ينضم صوت القائل إلى صوت الثقافة يكون من المتعذر ضبط مصدر الكلام. انظر فيما يتعلق بهذا الخطاب الجماعي المجهول المؤلف ما كتبه :

R. Barthes, *S/Z*, p . 48; D. Sperber, *Le Savoir des anthropologues*, p. 76 -79.

يتطلب قراءة تَحْدُوها الرغبة في معرفة الكيفية التي يعمل بها الناقل على إلغاء صوته ليفسح المجال لصوت المؤلف المنقول عنه. حينئذ يكون القارئ على علم بأنه أمام كلام لا يصدر عن المؤلف المنقول عنه وإنما عن آخر يسعى لأن يذوب في لغة ليست لغته. هناك غش وتزييف، بيد أن قواعد اللعبة، وأهمها الحرص على الالتباس وإتقانه، مراعاة بوضوح. أما في النسبة المزيفة، فإن المنتحل يقدم الكلام كما لو كان صادراً عن غيره، ويكون عليه أن يقطع جميع الأواصر التي تربطه بهذا الكلام الذي وضعه تحت اسم مخالف.

ينبغي أن نميز الانتحال كذلك عن اللجوء إلى اسم «زائف مفترض». فليس الاسم المستعار إسم آخر، وإنما هو اسم نختاره لأنفسنا ولا يقل اعتباطية عن الإسم الشخصي. وهو لا يحيل إلى شخص يتميز عن ذلك الذي يستعمله. إنه يشير بالضبط، مثل الكنية، واللقب، إلى ما يشير إليه الإسم. وإذا كان يحيل إلى شخص مغاير، لن يكون اسماً مستعاراً، وحينئذ نقع في مجال النسبة المزيفة. وقد يحدث أن مؤلفين عدة يحملون الإسم ذاته، وفي هذه الحال، عادة ما يضاف إليه تخصيص (كالمدينة الأصل على سبيل المثال) يميز أحدهم عن الآخر أو بعضهم عن بعض.

ينبغي أن نذكر كذلك الحالة التي ننسب فيها وهماً لمؤلف من الماضي كلاماً يطرق مسألة لا يمكن أن يكون ذلك المؤلف عرض لها، لأنها لم تكن لتطرح في عصره. وتكون هناك علامات، صريحة أو ضمنية، تحول دون حمل الكلام المنسوب إليه على أنه كلامه. ويمكن لهذه العلامات أن تتخذ صيغة شرطية: لو أن هذا المؤلف كان على قيد الحياة، لقال كذا ولفكر على هذا النحو. والكلام الذي يتم فيه هذا «التوهيم»، والذي يكون من قبيل النزعة الإحيائية، يمت في أكثر من جهة إلى النقل والمحاكاة. يعطي المؤلف الراحل آراءه حول مسائل لا تخص عصره، ولكننا نقوله أقوالاً بدلالة شخصيته ومنظومة تفكيره.

يمكن للنسبة ألا تنصب على قول بعينه، وإنما على معنى. فالقرآن على سبيل المثال، عندما دوّن في وقت مبكر، لم يكن له أن يصبح مجالاً لعبث المزيفين. ولكن إذا لم يكن في الإمكان تبديل الكلام، إذا لم يكن في الإمكان حذف مقاطع أو تغييرها، إذا لم يكن في الإمكان إذن أن ننسب لمؤلف ما لم يكتبه قط، فهناك مع ذلك وسيلة لأن نقوله ما لم يقله. يكفي أن نفترض نيّة خفية وأن نقول بأننا لا ينبغي أن نقف عند المعنى الحرفي، وإن حرفية النص ليست إلاً وهما يرمي إلى إخفاء الحقيقة عن كل من ليس أهلاً لمعرفتها، وإن كائنات موهوبة تدرك هذه الحقيقة، ولها ما يكفي من السلطة والقوة لكي تكشفها لمن يريد

تعلّمها... نعلم أن البلاغة الغربية تولدت «منذ ما يقرب من 2500 سنة عن النزاعات حول الملكية»[7]. البلاغة العربية هي أيضا وليدة صراع، بيد أن الصراع كان حول معنى القرآن وخصائص هذا المعنى.

إن المادة اللغوية، كما هو معلوم، في متناول الجميع، ولكن، قليلون هم أولئك الذين يتمتعون بالقدرة على تحويل المعدن إلى نقود، وضرب السكة التي تصلح للتبادل الثقافي. في الثقافة العربية الكلاسيكية، لا يكفي لقول ما أن يتوفر على «انتظام خاص» كي يعتبر نصاً[8]؛ ينبغي، فضلا عن ذلك، أن يصدر عن، أو أن يرقى به إلى، قائل يقع الاجماع على أنه حجة. حينئذ يكون النص كلاما مشروعاً ينطوي على سلطة، وقولا مشدوداً إلى مؤلف حجة[9]. وهكذا فقد كان المؤلف ـ النكرة أمراً متعذر التصور؛ وبهذا المعنى يمكن لعبارة : « نص مجهول المؤلف»، أن تعتبر من قبيل الجمع بين المتضادين. صحيح أن التردد كان يحصل، بصدد نسبة بيت من قصيدة، بين قائلين. بيد أن هذا البيت لم يكن ليعتبر نصاً ما لم يكن القائلان معترفاً بهما كاسمين في استطاعتهما أن يرفعا الأقوال إلى مستوى النصوص.

تراتب النصوص كان في الوقت ذاته تراتب مؤلفين. والنص بكل معنى الكلمة هو القرآن الذي يحمل «كلام الله». الرتبة الثانية يحتلها الحديث، أي ما صدر عن النبي من قول وفعل يقرران قواعد السلوك. ثم هناك في مرتبة ثالثة اجمالاً، الشعر الجاهلي، المنهل الذي لا محيد عنه لاثبات النحو العربي وفهم القرآن.

هذه المجموعات الثلاث من النصوص كانت بطبيعة الحال محل شروح عديدة، و«الشرح» الذي سيحظى باهتمامنا هو الذي كان يروم الانتحال. لأسباب سياسية ـ دينية، أو لمجرد اللعب، كانت تبتدع أقوال، ولكي تتخذ قيمة النص، كانت توضع تحت اسم النبي أو شعراء الجاهلية. وقد احتد هذا الأمر، مما تطلب وضع قواعد لوقف التسابق إلى الانتحال وإنقاذ نصوص الأصول من التزييف والاستعمال المشكوك في أمره. كيف كان الوقوف ضد هؤلاء المزيفين ؟ إنهم كانوا يطلقون العنان لأنفسهم ويملؤون الأسواق بما ينحتونه من قطع مزيفة. لقد كانت القطع المزيفة التي تروج في واضحة النهار تطابق أشد

7. R. Barthes, *L'ancienne rhétorique*, p. 173.

8. Ju. M. Lotman et A. Pjatigorskij, « Le texte et la fonction», p. 207.

9. M. Arkoun, *Contribution à l'étude de l'humanisme arabe au IVe / Xe siècle*, p. 148- 149.

وحول مفهوم auctoritas في الخطاب اللاهوتي للقرون الوسطى انظر:

A. Compagnon, *La Seconde Main*, p. 218 - 221.

المطابقة تلك التي صنعها الصيارفة الذين رخصتهم المؤسسة، إلى حد أن التمييز بينهما كان متعذراً. إنها تحمل المميزات نفسها وتزن الوزن عينه وتلمع اللمعان ذاته. ولا يفصل بينها إلا مصدر انتشارها وذيوعها، فذلك مصدر مشروع والآخر ليس كذلك.

للوقوف دون هذا المد وهذه الفوضى يلزم تطهير السوق وتخليصه من القطع المزيفة مع الحفاظ على القطع الجيدة وحدها. ولكن كيف التعرف على هذه؟ في غياب معيار «داخلي» مضبوط، ووسط الخلط الذي يرجع إلى ذيوع التشكك، ليس هناك إلاّ مسلك واحد، الارتقاء في السلسلة حتى بلوغ الجهاز الذي صنع القطعة. حينئذ فحسب، يكون في الإمكان معرفة ما إذا كانت القطعة التي نتساءل بصددها جيدة أم لا. ينبغي إذن الانطلاق ممن بيده القطع والرجوع القهقري للوقوف عمن تلقاها، ثم الارتقاء في السلسلة إلى أن نصل إلى نقطة الانطلاق. وعبر هذا نضع أيدينا على صاحب القطع المزيفة، ونقضي على أجهزته وننشر اسمه لاتقاء شره استقبالاً والحذر من القطع التي ينشرها. بل قد تقام قوائم بأسماء أولئك الذين روّجوا نقوداً، أموات وأحياء، بحيث يكفي الرجوع لهذه القوائم لتحديد زيف القطعة أو جودتها.

بيد أن المسألة ليست بهذه البساطة. ذلك أن استراتيجيتين ستتواجهان، إحداهما معاكسة للأخرى وقلب لها، أو بالأحرى، فإن كلا منهما تقوم بدلالة الأخرى. هناك صراع يتواجه فيه الخصمان بأسلحة شبه متكافئة.

تجند الاستراتيجية الأولى وسائل ضخمة لمعرفة ما يأتيه المنتحلون والتنبؤ به. إنها تراقب حركات الخصم وسكناته فتسعى إلى ضبطه في مخبئه. عند أولئك الذين يسهرون على سلامة السكة تكون معاقبة التزييف وقهره مواكبة لمعرفة الطرق التي يتخذها.

أما الاستراتيجية الثانية فإنها تسعى جهدها لإخفاء الانتحالات وذلك بحرصها على معرفة الوسائل التي يمتلكها الساهرون الرسميون على ضرب النقود. وعلماً بأنها عرضة للعقاب، فإنها تغلف أعمالها وتسترها وتخفي الطرق التي تجعل السكة المزيفة تروج كعملة جيدة. وقد يحدث بطبيعة الحال أن ينتقل منتحل جهة الخصم ويكتب مذكرات يكشف فيها أسراره يوم كان غارقاً في صناعته المقيتة.

الفصل الأول

تَناسخُ المقطوعَاتِ الشّعرِية

الأطلال

تُستهل إحدى أقدم القصائد العربية بهذين السؤالين :

هلْ غادر الشعراءُ من مُتَرَدَّمِ — أمْ هلْ عرفتَ الدَّارَ بعدَ توهُّم ؟

ثم يعرض الشاعر، فيما بعد، لذكر محاسن المحبوبة، ووصف الديار التي هجرتها لترحل بعيداً وقومها، طلباً لمواطن الرعي...

رغم ما يبدو في الظاهر، فإن السؤالين اللذين يطرحهما عنترة، مرتبطان أشد الإرتباط. وهما لا ينتهيان إلى جواب، كما لو أن الجواب شديد الوضوح أو مستحيل الصياغة.

السؤال عن الديار يتلو السؤال عن السابقين، عن الشعراء الأقدمين، عن الأجداد الأموات. الديار مهجورة والشعراء قد رحلوا. يعيد عنترة رسم مكان في الصحراء، ويفحص تبوغرافية الخطاب الشعري الذي رسمه السلف. يستجيب هذا الخطاب، في معظم الأشعار لمطلب أوَّلي : على الشاعر أن يتكلم عن الأطلال التي أتلفتها الأمطار وذهبت بها الرياح[10]. الديار المهجورة التي يعيد عنترة بناءها والتي **يتعرف عليها** تشبه كل

10. قد ترتبط هذه المعاني بالبكاء على الأطلال كما نلحظ في معلقة امرئ القيس.

الديار التي تركها على الأرض هجر المحبوبات ورحيل الشعراء. هذه الطريق التي داستها أقدام عديدة، مرسومة مقدماً : يتعين إذن إقتفاء الآثار التي لم تنطمس كاملة.

نعلم أن هوميروس يتوجه، في مستهل **الإلياذة**، إلى ربات الفن طلباً للمعونة. أما عنترة فينادي «شعراء» الماضي وصوت السابقين، الصوت الوحيد الذي، خارجاً عنه، لا يتبقى شعر ولا ما يمكن أن يقال. في مستهل القصيدة، بل عند بداية الشعر، هناك اهتمام بالتكرار والتقليد. في فجر التاريخ العربي نلفي رجوعاً إلى فجر سابق، إلى أصل وأساس، فجر مضى وامحى (لم يخلف إلا بعض الآثار)، ولكنه مازال، بالنسبة لعنترة، حاضراً ينبض بالحياة. شعر عنترة الذي نميل اليوم للنظر إليه كشروق كان انحداراً نحو المغيب.

ظهر عنترة في لحظة لم تُبق فيها ديار مهجورة إلا على أنقاض ذكريات، وبقايا ينبغي ترميمها لبناء دياره وقصيدته. من يا تُرى سيحدد لنا المعنى المضبوط لسؤاله، لاستهلاله الإستفهامي ؟ أهو يأس أو تشوق، أم ندم على كونه لم يأت إلا والأوان قد فات ؟ أهو إعتراف بالدَّين وتمجيد للتراث القديم ؟ أهو حث أم تحد ؟ أم إنه تفكير فيما ينبغي أن يقال، أم تفكير في ثقل الماضي، أم حول القصيد ؟ هذا إن لم يكن المقصود فضح الطريقة المتبعة[11]، فكأنه يقول : إن كان ولابدّ من أن تستهل القصيدة بوصف الأطلال فلنذعن لهذا الأمر، ولنحترم ما اتُّفِقَ عليه، ولنقتف آثار الأقدمين، ولنحذ حذوهم.

الظاهر أن الشعراء الأقدمين لم يأتوا على قول كل شيء، وأنهم تركوا بعض البقايا، وإلاَّ لما وضع عنترة قصيدته. ولكن ما معنى «التركة» ؟ ما عسى يمكن للسلف أن يترك للخلف ؟ ولم لم يقولوا كل شيء ؟ لماذا لم يستوفوا ميدان المقول ؟ هل فعلوا ذلك عناية بالخلف ؟ أم جوداً وسخاءً ؟ لا يخلو الفظ «التركة» من لبس : فهو يحيل إلى «بقايا» وفتات مائدة تركها الأقدمون عن قصد وطواعية، كما قد يعني حالة إغفال الأقدمين الذين لم يأبهوا بمجال من القول، فواصلوا طريقهم دون الانتباه إليه؛ حينئذ سيكون على المحدثين أن يقتحموا هذا الميدان ويغزوه.

11. B. Tomachevski, «Thématique». in *Théorie de la litérature*, textes des Formalistes russes, p. 300 - 301.

إمتدَاحُ التقليد

لا يظهر أن عنترة ينشغل بتجربته وحدها، وإنما بتجربة كل شاعر يواجه التراث. حينئذ يمكن أن نعيد صياغة سؤاله على النحو التالي : لا جدوى من وضع أبيات لا تعمل إلاَّ على تقليد أخرى[12]. ولكن ما قيمة الأبيات التي لا تنشدّ إلى أبيات الأقدمين وترتبط بها ؟ ما قيمة الكلام الذي لا يقلد ويردد ؟ ألا يولد الإختراع، الذي لا ينطوي على أي قدر من التقليد، سوى غريب الكلام ؟ ألن يكون، في نهاية الأمر، إلا سراباً قاتلاً، وقضاء على الكلام ؟

عندما يعلق ابن رشيق على بيت عنترة، يورد هذه القولة التي ينسبها لعلي بن أبي طالب : «لولا أن الكلام يعاد لنفد»[13]. لا وجود للكلام إلّا في تكراره وتقليده واجتراره. لكي لا يجف النبع، ينبغي أن يسيل ويبذر المياه ويضحي بنفسه ويستنفد. الكلام الذي لا يجتر نفسه يكون عرضة للفقر والجمود فيفنى جوعاً وهجراناً. التقليد راعي حياة الكلام وجوهره. كلما أعدنا الكلام ورددناه نما وازدهر؛ التقليد الذي يقتل الكلام هو الذي يبعثه ويحييه. في البدء كان التكرار؛ وكلما ارتقينا الماضي، لاحظنا اجتراراً متواصلاً للكلام. من هذه الزاوية فإنه يسري على القدماء ما يسري على المحدثين؛ وليس للخلف أن يحس بأنه يثقل على السلف : فهو لا يدين له إلا بما يدين به هذا لسلفه، وكل قديم من الشعراء محدث في زمانه بالإضافة إلى من كان قبله[14].

المفارقة هنا، أن عنترة، الذي جاء بعد أن قيل كل شيء، إستطاع أن يضع قصيدة من الأصالة بحيث تتميَّز، في آن، عن قصائد القدماء والمحدثين، كما يذكر ابن رشيق[15]. إنه استطاع في تقليده، أن يسمع صوته بين أصوات الأقدمين بنبرة لا مثيل لها. صحيح أنها انعكاس وصدى، إلاَّ أنها تتمتع بكيانها الخاص. إنها تتحرر من غيرها بذات الفعل الذي يجعلها مشدودة إليه. فهل غادر الشعراء من متردم ؟ نعم، يجيب هذا الصوت.

12. H. Bloom, *The Anxiety of Influence*.

13. العمدة، I ص. 74

14. نفسه.

15. «وقد أتى في هذه القصيدة بما لم يسبقه إليه متقدم، ولا نازعه إياه متأخر» (نفسه).

النِّسيَانُ والذَّاكِرَة

أذا أردنا أن نتبين هذا التفاعل بين التقليد والإبداع، لنعد إلى الديار المهجورة، ولنمعن النظر في أطلالها. أوليست شبيهة بوشم اليد ؟ هذا ما يشهد عليه بيت الشاعر الجاهلي طرفة:

لِـخوْلَةَ أطـلالٌ بِـبرقَـةِ تَـهْمَدِ   تَلوحُ كباقي الوَشْمِ في ظاهرِ اليَدِ

يتابع النظرُ رسم الديار كأنّه خطوط وشم أو علامات كتابة. يقول لبيد الشاعر الجاهلي:

فَمَدَافِعُ الريَّانِ عُـرِّيَ رَسمُهَا   خَلَقاً كمـا ضَـمِنَ الـوُحيَّ سِلامُها

ثم يكرر لبيد نفسُهُ، بشأن الديار المهجورة معاني الكتابة والوشم :

وجَـلا الـسّيُولُ عن الطُّلُولِ كأنها   زُبُـرٌ تُجِـدُّ مُـتُونَهـا أَقـلامُها

أو رَجْـعُ واشِمَـةٍ أُسِـفَّ نَـؤُورُها   كِـفَفاً تَعـرَّضَ فَوقَـهُنَّ وشَامُها

لا تقدم الديار المهجورة ولا الوشم ولا الكتابة رسماً واضح المعالم، لهذا فإن الشاعر هو، قبل كل شيء، منقب في الآثار التي طواها النسيان أو كاد. وعليه أن يصارع النسيان، وأن ينفض التراب الذي يكسو الديار. ومن حسن الحظ أن «السيول» جلت الأرض وأظهرت ما كان مستوراً. عندما تميط الذكرى اللثام الذي يحجب الأطلال فإنها تحيي وشماً ذبل وكتابة بليت. مهمة الشاعر أن يرسم رسماً فوق آخر، ويكتب كتابة فوق أخرى. الكتابة الجديدة تخط فوق الأخرى التي كادت تمحي؛ قد تشاء الصدفة أن تشد الحروف البالية إليها الأنظار وتُنسخ، ولكن، أمام أنقاض كتابة، يكون على الشاعر أن يعمل على أن تنهض ديار جديدة.

النسيان أمر ضروري لنظم الشعر. ولشد ما نُصح به كل من أقبل على نظم الشعر. على هذا النحو، مثلاً، تعلم أبو نواس فن النسيان :

«وكان [أبو نواس] قد استأذن خَلَفاً في نظم الشعر، فقال له : لا آذن لك في عمل الشعر إلاّ أن تحفظ ألفَ مقطوع للعرب، ما بين أرجوزة وقصيدة ومقطوعة. فغاب عنه مدّة وحضر إليه، فقال له : قد حفظتها. فقال أنشدها، فأنشده أكثرها في عدّة أيام. ثم سأله أن يأذن له في نظم الشعر، فقال له : لا آذن لك إلاّ أن تنسى هذه الألف أرجوزة كأنك لم تحفظها. فقال له : هذا أمر يصعب عليّ، فإنني قد أتقنت حفظها. فقال له : لا آذن لك إلا أن

تنساها. فذهب إلى بعض الدِّيرة وخلا بنفسه، وأقام مدة حتى نسيها. ثم حضر فقال : قد نسيتها حتى كأن لم أكن قد حفظتها قط. فقال له : الآن أنظم الشعر»[16].

شعرَ أبو نواس باستعداد لنظم الشعر، ورغب في أن يحرر الأبيات التي تسكنه (أو يسكنها) من معقلها. لكنه يعلم أن هذا ليس كافياً، وأن اسيفاءه للغرض رهين باتباع توجيهات خلف الذي أبان عن قدرته في أن يرشد الشعراء الجدد. لكي ينظم الشاعر أبياتا يكون في حاجة إلى سلطة عليا تأذن له بذلك، فيتتلمذ على شيخ يكشف له أسرار الشعر. والخطوة الأولى في التعلم تقتضي حفظ عدد كبير من المقطوعات. والخطوة الثانية، التي ينبغي أن «ينسى» فيها ما حفظه عن ظهر قلب لا تخلو من إقلاق، إذ بإمكان المرء أن يشغل حافظته ويضبط ذكرياته ويتحكم في أحوال نفسه ويعلِّم معالم بعينها، ولكن كيف يمكنه أن يمحو عن قصد وطواعية، كل ما علق بالذاكرة ؟ كيف يمكن دعوة النسيان **والحث عليه**؟ كيف يمكن محو حروف ألف مقطوع وإلغاؤها ؟ ثم كيف يمكن للشيخ، الذي تأكد من إتقان حفظ هذه القصائد أن يتيقن من نسيانها ؟[17]. إن المتعلم الذي لا يعلم سر المهلة التي تعطى له يدرك، بالرغم من ذلك، أن عليه ألاّ ينساق في النظم بمجرد أن ينهي مجهود الحفظ. وحين يؤذن له، تكون «مدة» قد مرت إندثر خلالها الألفُ مقطوع، وصار دياراً مهجورة لا تعرض للناظر إلاّ الأنقاض. النسيان كارثة تلم بالبنيان وتفك أواصره وتفتت أحجاره، ليتحول الألف مقطوع إلى ركام لا حد له ولا صورة.

حينئذ سيسمى قول الشعر ترميماً لهذا الركام وإعادة لصياغته. إنطلاقا من الشذرات التي يخلفها التقويض، يخوض الشاعر عمله كصانع؛ فيقضي على صيغة سابقة ليبدع أخرى مستعملاً المادة المبعثرة. مثله في هذا مثل «الصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما»[18]. لكل مقطوع شعري ذاكرة، ومن الضروري عند الاستماع إليه التشويش على هذه الذاكرة وتغطيتها، بحيث لا يتبين السامع الألف مقطوع الذي يوجد وراء ما يلقى عليه. على الشاعر، كما قلنا، أن يعرف كيف ينسى؛ وعلى المستمع من جهته أن يكون عاجزا عن تبيّن ماضي المقطوع الملقى على مسامعه، ذلك المقطوع الذي هو «كسبيكة مفرغة من

16. ابن منظور، **أخبار أبي نواس**، القاهرة، 1924، ص 266 – 267. وقد أورده كذلك:
A. Trabulsi, *La Critique poétique des Arabes jusq'au Ve siècle de l'hégire*, p. 55.

17. تجد أمراً مماثلا لهذا فيما يتعلق بخطيب : «حفظني أبي ألف خطبة ثم قال لي : تناساها : فتناسيتها؛ فلم أرد بعد ذلك شيئاً من الكلام إلاّ سهل علي» (أورده ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص 10). ما معنى «تناسيتها» ؟

18. نفسه، ص 78.

جميع الأصناف التي تخرجها المعادن، وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة فيستغرب عيانه»[19].

إضافة إلى التشبيهات التي عقدها الأقدمون فيما يخص الشعر، يمكن أن نقول : الشعر ميدان تجسيدات متواصلة، وتناسخات مرهفة؛ لكل قطعة شعرية حيوات سابقة تطوي ذكراها إلى حد أن الجهد المبذول لإحياء الذكرى لا يستعيد إلاّ بقايا مادة لا تفصح عن الصورة الوحيدة المجيدة للقطعة المعينة. إلاّ أن هذه البقايا تكون، في بعض الأحيان، كافية للكشف عن تناسخ المقطوعات الذي لا يقل غرابة عن تناسخ الألفاظ. فكما أن هناك مختصين يُعنون بحياة اللفظ، أو بحيواته على الأصح، فهناك آخرون يهتمون بتنظيم حيوات المقطوعات وضبطها وجمعها. وهذا ما تخصه كتب الشعر والبلاغة العربية بباب يحمل عنوان السرقات.

19. نفسه، ص 10.

الفصل الثاني

التَّبنِّي

من بين أعظم المؤلفين الموسيقيين يعد فولفجانج أماديوس موزارت أقلهم عناية، في تأليفه، بالأناشيد. ولا تضم أعماله منها إلاّ حوالي ثلاثين قطعة كانت في معظمها أعمال مناسبات [...] وقد تخلى لصديق له عن امتلاك بعض من أجملها.

W. Œhlmann, *Reclams Liedführer*.

السرقات

هناك تماثل بين السرقات والصور البلاغية : ففي الحالتين يكون علينا أن نقسم ونسمي؛ وكلما تقدمنا في ذلك (أو تراجعنا) تعقد التقسيم وتنوعت الأسماء. كل من يهتم بالسرقات يجد الطريق معبداً واضح المعالم، ولكن لكي يتحرك فيه بيسر، عليه أن يغير مواضع المعالم ليعيد ترتيبها من جديد إتقاء لتهمة السرقة : فالمرء لا يكون في مأمن من السرقة إن هو عرض لها.

ليست السرقات مذمومة بالضرورة عند النقاد العرب. صحيح أن الأخذ عن الغير يكون دوماً محط انتقاص، إلا أن المسألة هي معرفة ما إذا كان من المستحب أو الممكن الاستغناء عن خطاب الغير. لا يتردد ابن رشيق بصدد هذا الباب، فيقول : « لا يقدر أحد من الشعراء أن يدَّعي السلامة منه»[20]. لا معنى إذن لانغلاق النص، ففي كل بيت وكل قصيدة نجد صدى

20. ابن رشيق، العمدة، 11 ص 265.

أبيات وقصائد أخرى؛ ونظم أبيات لابد وأن يؤدي إلى سرقة أبيات أخرى.

ربما وجبت الإشارة، بهذا الصدد، إلى الصيغة الإلزامية لكتب النقد التي تستخلص من التجارب السابقة قواعد الصناعة الشعرية. والشاذ، الذي يزول شذوذه بفعل الزمان، سرعان ما يصبح قاعدة صارمة. الشاعر مدعو لاستنساخ نماذج قارة؛ وفي محاولته لاتباع «الوصفة»[21]، لابد وأن تعترضه السرقات.

نكون أمام سرقات[22] كلما أمكن الربط بين نص ونص آخر سابق عليه أو نصوص أخرى. والاستشهاد هو أيضاً قسم من السرقات، وكثير من النقاد يعرضون له في باب السرقات أو يلحقونه به[23]. الصنفان الأولان اللذان يميزونهما يشيران إلى النص المستشهد به: **فالاقتباس** هو الاستشهاد بنص قرآني أو بحديث نبوي؛ **والتضمين** هو الاستشهاد ببيت أو بعدة أبيات من الشعر. ثم هناك صنفان آخران يشيران إلى الانتقال من ميدان لآخر: **الحل** هو نثر بيت من الشعر؛ **والعقد** هو العملية العكسية، أي نظم مقطع نثري[24]. الصنف الأخير هو **التلميح** ويعني إشارة إلى حدث أو اسم أو قصة مشهورة.

يمكن أن ترد كل الحالات المدروسة في باب السرقات إلى التلميح. فما دام كل شاعر في غير مأمن من السرقات، فلا يخلو كل بيت، مبدئياً، من التلميح. كل بيت شعري ينقل بيتاً آخر. وهكذا يمكن للشاعر أن يضم في بيت واحد، معاني تشملها أبيات سابقة، كما يمكنه أن ينقل معنى من غرض لآخر، من الغزل إلى المدح على سبيل المثال، ويمكنه كذلك أن ينقل معنى من بحر لآخر؛ كما يمكنه أن يرد بيتاً إلى شطر واحد؛ أو يبين المعنى الغامض، أو يختار له حسن الكلام إن كان سفسافاً[25] ... ومجمل القول فالسرقة في الشعر «ما نقل معناه دون لفظه»[26].

---

21. D. Likhatchev, « L'étiquete littéraire»; P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, p. 117 - 120.

22. حول السرقات راجع:

A. Trabulsi, *La Critique poétique des Arabes*, p 192; G. E. von Grunebaum, *Kritik und Dichthunst*, p. 101 - 129; W. Heinrichs, *Arabische Dichtung und griechische Poetik*, p. 82 - 99.

نجد أيضاً ملاحظات هامة حول تمثل العصور القديمة لمفهوم الملكية في الأدب في كتاب:

H. Peter. *Wahrheit und Kunst*.

انظر كذلك دراسة:

E. Stemplinger, *Das plagiat in der griechischen Literatur*.

23. ابن رشيق، **العمدة**، II، ص 277؛ القزويني، **الإيضاح**، ص. 575-590.

24. G. Genette, *Palimpsestes*, p. 244 - 253.

25. ابن رشيق، **العمدة**، II، ص 274 – 275.

26. نفسه، II، ص 265.

التّولِيد

يميز النقاد العرب بين ثلاثة أصناف من المعاني الشعرية. الصنف الأول هو المعاني اليتيمة، النكرة، التي لا أب لها أو التي نسي أبوها؛ تلك هي المعاني الجارية التي تكون في متناول الجميع. وهذا شأن تشبيه الشجاع بالليث، والجواد بالغيم. هذه التشبيهات ستعتبر كلية[27]، وهذه شهادة نموذجية على أن الثقافة تصير طبيعة. يمكن التسليم، من غير أدنى نزاع، أن الشعوب تجمع على مدح الشجاعة والجود، وأن التشبيه بالليث يوجد في كثير من الثقافات[28] .بيد أن تشبيه الجواد بالسحاب لا يتخذ معناه إلا داخل الثقافة العربية (وربما داخل ثقافات مماثلة) حيث يكون الغيث ظاهرة تبعث على الفرح. وقد يعسر على القارئ الذي لم ينهل من معين تلك الثقافة أن يفهم كيف يأمل الشاعر أن يرى الغيث يهطل بغزارة ليمطر ديار المحبوبة أو قبر الفقيد...

تفقد المعاني يُتمها عندما يتبناها شاعر فيلبسها لبوساً جديداً. فتشبيه الجواد بالسحاب معنى مألوف، بيد أن القول بأن السحاب يخجل أمام مكارم الجواد، هو تجديد للمعنى الأصلي[29]. ها نحن أمام الصنف الثاني من المعاني، أي المعاني المولدة. يشبه الاختراع بعملية جنسية : فالشاعر رجل فحل، «واشتقاق الاختراع من التليين، يقال «بيت خرع» إذا كان ليناً، والخروع فعول منه. فكأن الشاعر سهل طريقة هذا المعنى وليّنه حتى أبرزه»[30]. لهذا يقال، عند الحديث عن المعنى المخترع، إن الشاعر «أبو عذره».

سينهال شعراء آخرون على المعنى المولّد، وسيحاولون تملكه بتقليده. يعتبر التقليد توليداً لدلالة جديدة تقارن بالدلالة ـ الأم للموازنة بينهما. وستُوَلَّد الدلالة ـ البنت بدورها، وهكذا ستُخَلَّفُ الذرية. التقليد مشادة بين معنى سابق وآخر لاحق، يحاول هذا أن ينتصر على ذاك. وعندما يفوز المقلد يرتبط المعنى باسمه، من غير أن يكون هو مخترعه[31]. ومع ذلك، فإن سيادته لا تعمّر طويلاً، مادام تحت تهديد من سينزع منه قصب السبق. وهكذا فإن المعنى مدار صراع لا يعمر فيه الفوز طويلاً.

27. الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص 272 – 273.

28. T. Todorov, *Symbolisme et interprétation*, p. 77.

29. الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص 274.

30. ابن رشيق، **العمدة**، I، ص 235.

31. نفسه II، ص 173.

إذا كان المعنى يخضع لعمليات توليد متواترة، فلأنه يشكو من نقص وحاجة وعدم اكتمال، فيكون على الشعراء إكمال ذلك النقص والارتقاء بالمعنى إلى درجة عالية من الكمال. يكون التقليد متعذراً في بعض الأحيان، يتم هذا (ننتقل هنا إلى الصنف الثالث من المعاني) عندما يمتنع المعنى عن التوليد، أي عندما يكون عقيما[32]. لا تنطوي هذه الخاصية على أي معنى انتقاصي. العكس هو الصحيح، فالمعنى العقيم هو الذي يُعجز المقلدين لاكتماله. وكل من حاول الاقتراب منه لا يجني إلا الخيبة لأنه كـ «الشجرة الرائعة لا تمتع بجني كريم»[33].

المحتكر

ترى الناس ما سرْنا يسيُرون خلفنا وإن نحن أو مأنا إلى الناس وقفُوا

الشاعر الذي قال هذا البيت هو جميل، من قبيلة عذرة. وعندما كان يرويه ذات يوم خاطبه الفرزدق، شاعر مضر، قائلا : «متى كان الملك في بني عذرة؟ إنما هو في مضر وأنا شاعرها»[34]. معنى هذا أن البيت ليس لجميل وإنما للفرزدق! يُظهر جميل ادعاء، ويزعم لقبيلته فضيلة ليست أهلاً لها، ولم يكن له هو أن يقول هذا البيت. أما الفرزدق فعلى العكس من ذلك، بإمكانه أن ينطق به، هو الذي يتكلم باسم قبيلة ذات مجد. البيت يلائمه فهو إذن صاحبه.

لأي غرض ينتمي هذا البيت ؟ للفخر، الغرض الذي نبغ فيه الفرزدق الذي يعرف بهجوه للقبائل ومدحه البليغ لقبيلته. حقاً إن الفرزدق لم يكن وحده صاحب هذا الغرض لكنه نبغ فيه إلى حد أنه عند ذكر اسمه فإن الذهن ينصرف إلى هذا الجانب من شعره. أما جميل فقد أوقف شعره على الغزل. والجزء الأعظم من قصائده ينصب على حبه لامرأة واحدة هي بثينة. فلسنا نتوقع منه بيتا في التفاخر، وليس هذا من طريقته، ولا مما يلائم الصورة التي ارتسمت عنه. البيت المذكور يعكر إذن صفو هذه الصورة، ويظهر كأنه نشاز، وعلى كل حال فإنه يبدو عالة على باقي الإنتاج الشعري ولا تصله به صلة. إنه جوهرة غريبة وسط جواهر العقد. هذا في حين أنه لن يكون كذلك بين أبيات الفرزدق فهو فيها بين أهله وذويه. بإمكان الفرزدق إذن أن يدعيه لنفسه بطمأنينة ودون تردد.

32. نفسه II، ص 277.

33. الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص 219.

34. ابن رشيق، **العمدة**، II، ص 269.

يظهر أن جميلاً تخلى عنه عن طواعية[35] وأنه «تجافى له عنه». لو أن جميلا هو الذي نسب البيت زيفاً للفرزدق لما اعترض معترض، ولكن لو أن الفرزدق هو الذي نسبه لجميل لما صدقه أحد. وعلى كل حال فلو أن البيت ظلّ يتيما نكرة لنسب من دون شك إلى الفرزدق. في عملية السرقة هذه، السارق هو جميل لأنه قلّد طريقة الفرزدق، لهذا فإن بيت «هُ» يبدو نقلاً ومحاكاة. صحيح أن جميلاً يبين عن مهارته عندما ينشد بيتاً في غرض لم يعتد نظم الشعر فيه، لكنها مهارة مصطنعة وتقليد يثير الدهشة دون أن يلقى من يسانده.

لنتساءل الآن ماذا كان سيتم لو أن الفرزدق انتحل بيتاً عذرياً لجميل. إن هذا الانتحال سيلاقي أشد الاعتراضات لأن جميلاً يجيد الغزل، في حين أن أبيات الغزل عند الفرزدق مشهورة بضعفها.

لقد كان الفرزدق في الفخر محتكراً ملحاحاً. وعندما كانت تروقه أبيات في هذا الغرض، كان يسأل قائلها أن «يدعها» ويتمنع عن روايتها باسمه، وإذا لقي إعراضاً كان يلجأ إلى التخويف والتهديد، وقد كان هذا كافياً لأن الفرزدق إذا هجا أذل وأهان[36]. بالرغم من ذلك فإن الأبيات التي يحصل عليها، طوعاً أو كراهية، تظل مرتبطة بقائليها. فالكل لا يرى تنافراً بينها وبينه، ولكن لا أحد يجهل اسم قائليها. إنها إذن أبيات موزعة، ممزقة، ذات رأسين، وتنظر إلى جهتين. وعندما تروى تنسب للشاعر الذي قالها دون أن يكون أهلاً لها، كما تنسب إلى الشاعر الذي هو أهل لها دون أن يكون قائلها.

قريب من هذا حال الشاعر الذي «يعين صاحبَهُ بالأبيات يهبها له»[37] . قد يقال إن هذه الأبيات هي لمن نظمها، بيد أن هذا لا يتبناها بالمعنى الحقيقي للكلمة، مادام نظمه إيَّاها كان بقصد التخلي والانفصال. تقترب هذه الحالة من الانتحال، عندما يضع الشاعر (س) نفسه مكان (ص) وينسب إليه ما قاله (س). يعلق ابن رشيق على هذه الحالة بقوله : «والشاعر يستوهب البيت والبيتين والثلاثة وأكثر من ذلك إذا كانت شبيهة بطريقته، ولا يعد ذلك عيباً، لأنه يقدر على عمل مثلها، ولا يجوز ذلك إلاَّ للحاذق المبرز»[38]. وبعبارة أخرى فإن بإمكان الشاعر الفحل أن يسرق أبياتاً تلائم الغرض الذي نبغ فيه؛ فلا مفر للوديان من أن تصب في البحر.

35. نفسه والصفحة نفسها.

36. نفس المرجع والصفحة.

37. نفسه، II، ص 270.

38. نفسه، II، ص 271.

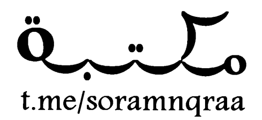
أبو يس

لم يعرف أحد شهرة أبي يس في الحساب. ولقد كان ذلك من سوء حظه، لأنه أصيب بالجنون من شدة التفكير في مسألة حسابية. « فلما جنَّ كان يهذي أنه سيصير ملكاً، وقد ألهم ما يحدث في الدنيا من الملاحم». وكان أبو نواس على صلة به، فكان، على سبيل المزاح، ينسب إليه أشعاراً لا يبعد مضمونها عما كان يقوله في هذيانه. وكان أبو يس يحفظ هذه الأشعار عن ظهر قلب فيدعيها لنفسه[39]. لم تكن حقيقة الأمر لتخفى على أحد، أما هو فكان يعتقد اعتقاداً جازما أن الأبيات التي يرويها أبياتُه. ولم يكن بعيداً كل البعد عن الصواب، فهو وحده الذي كان في استطاعته أن يتبنى مضمون هذه الأشعار التي كانت تلائمه أكثر من غيره. حقاً، إن أبا نواس هو الذي كان يضعها، ولكن بما أنه لا يدعي النبوة، لم يكن له أن يزعم لنفسه مضمون تلك الأشعار؛ لقد كان يكتفي بلبس جلدة أبي يس ليعيش أوهامه لعباً. هذا في حين أن أبا يس الذي لم يكن ليخلق مسافة بينه وبين الصور التي تملأ هذيانه، كان يعتقد فعلاً أنه ملك ونبي وشاعر.

39. الجاحظ، البيان، II، ص 228 - 229.

الفصل الثالث

القصيدةُ متعدِّدة الأزواج



الخيّاط المتنقِّل

المدح، كما هو معلوم، مجال تعاقد، ضمني أو صريح، بين شاعر وأمير، فيه يُقدم الثناء مقابل أجر. يصبح التعاقد ذا مفعول بمجرد أن يقبل الأمير الإنصات إلى الشاعر؛ فإذا رفض استقباله، وأغلق في وجهه أبواب بلاطه، فإن ذلك لا يلزمه في شيء. من المناسب أن نشير إلى أن الثناء لا يسبق المكافأة بالضرورة؛ فقد يحدث أن يغدق الأمير الأموال على الشاعر فيلجأ هذا، اعترافا بالجميل، إلى نظم أبيات يمدحه فيها. كما ينبغي أن نذكر أن العلاقات بين الطرفين غالباً ما يطبعها التوتر، إذ كثيراً ما يخل أحد الطرفين بالتعاقد. فقد يبخل الأمير بعطائه أو يخرج الشاعر من بلاطه إذا هو لم يستسغ أبياته، وقد يعطي وعوداً لا يفي بها. ينبغي ألا نشرع في الدفاع عن الشاعر، والشفقة على مآله، فإنه لا يعدم حيلة، هو الذي حنكته التجارب. فبإمكانه أن يهجو الأمير الذي امتدحه، ويصفه بأحقر الأوصاف بعد أن شبهه بالشمس، ولكن ذلك من قبيل النقمة المعهودة. وبإمكانه كذلك، وهذا ما سأحاول أن أهتمّ به هنا، أن يلجأ إلى حيلة لا تخلو من مكر ودهاء : **وهي أن يستعمل القصيدة نفسها لمدح عدة أمراء**[40].

عندما يؤدي الأمير ثمن قصيدة المدح فإنه يصبح مالكاً لها. وبتعبير أصح ينبغي أن نقول إنه يحتكرها حتى وإن لم يعترف للشاعر بالجميل؛ فيكفي أن نعلم أن القصيدة موجهة

---

40. ابن رشيق، **العمدة**، II ص 136.

إليه كي تظل مرتبطة بشخصه على الدوام، ولا أحد غيره يمكن أن ينازعه ملكيتها. إنه يتملكها لمجرد أنها تصف خصاله وفضائله، مثلما لو تعلق الأمر بلوحة تمثل صورته. لن يخطر ببال أحد أن يدعي ملكية تلك اللوحة، أو على الأقل، تلك الصورة التي تمثل عليها[41]. فبإمكان النموذج على الدوام أن يفند من يزعم أن الصورة تشبهه ويقنعه ببطلان دعواه بأن يضعه أمام اللوحة. اللهم إن تعلق الأمر بشخصين يتشابهان تمام التشابه، وهذا أمر بعيد الاحتمال (فمثل هذين الشخصين لا يوجدان إلا في الكتب)، وحينئذ سيضطر صاحب الزعم إلى الاعتراف بأن الصورة التي يدّعي ملكيتها ليست مرآة تعكس صورته التي عهدها[42] . ثم إن اللوحة التي تمثل الصورة الشخصية غالباً ما تشير في هوامشها، بالاضافة إلى اسم الرسام، إلى اسم الشخص المصور. فإذا حدث وأن جهل اسم النموذج، فإن ذلك لن يغير من كون اللوحة لا تمثل إلاَّ شخصاً بعينه.

هذا شأن المديح على ما يبدو. ففي دواوين الشعر ومنتخباته يذكر اسم الأمير الذي وجهت إليه القصيدة مثلما يذكر اسم الشاعر الذي نظمها. هذا بالاضافة إلى أن القصيدة تحتوي في الأغلب على مؤشرات من شأنها أن تكشف عن هوية الأمير، كالإسم، والأسلاف، والمعارك التي ظفر بها والأعمال الجليلة التي قام بها... وحتى لو فرضنا أننا لا نعرف بالضبط من هو الممدوح في القصيدة، فإننا لن نشك في أن الأمر يتعلق بأمير، وبه وحده. بأمير واحد؟ هنا يتجلى اختلاف أساسي بين قصيدة المدح واللوحة الشخصية. فالصورة الشخصية لا تنفصل عن اللوحة، وفي إمكاننا دوما أن نتعرف على النموذج الذي أخذت عنه الصورة، حتى وإن كانت هناك نسخ متعددة تقلد الأصل، الذي لا يتحول من جراء الاستنساخ. أما قصيدة المدح فهي مستقلة عن الحامل الصوتي والكتابي الذي يحملها، بمعنى أنَّ الإلقاء الأول للقصيدة أو كتابتها الأولى، لا يفضلان قط الإلقاءات أو الكتابات اللاحقة، والأمر لا يكون كذلك عندما يتعلق باللوحة. بل إننا يمكن أن نذهب أبعد من ذلك فنقول إن القصيدة مستقلة عن الأمير الذي توجه إليه. لأن الأمير لا يوصف فيها- وهذا شأن أنواع (genres) أخرى من الأنواع التقليدية - بما له من سمات خاصة، وإنما بصفات نوعية. الشاعر لا يثني على هذا الخليفة بعينه، وإنما يمدح الخليفة، لا يمدح هذا

41. الأمر مخالف لهذا عندما يتعلق بصورة شخصية تمثل هذا النموذج البشري أو ذاك. فهذه تنطلق من العمومية منذ البداية.

42. يظهر أن من المتعذر رسم لوحة يمكن لكثير من الأشخاص أن يتعرفوا على أنفسهم في صورتها؛ إذ لا يمكن للشخص المصور أن يتعرف على صورته ويتعرف على صورة آخر في اللوحة نفسها. وإذا ما حاول رسام لصورة الحَوارِيين، أن يتمثل نفسه كما لو كان القديس بطرس، بإمكاننا أن نعتقد أننا أمام شخصين لهما الوجه نفسه. والحال أن الحَواري لا وجه له : فإذا ما أتيح له أن يتأمل اللوحة التي يتمثل فيها، فإنه لن يتعرف في أحسن الاحوال إلا على المفاتيح.

الوزير بعينه، وإنما يمدح **الوزير**. كيف السبيل إذن إلى معرفة أن هذه القصيدة قيلت في مدح (س) دون (ص)؟ لا يمكن أن يعرف هذا إلا بالشهرة. إن العلاقة بين الأمير وقصيدة المدح ليست علاقة ضرورية، فلا مفر، والحالة هذه، من الخداع والغش.

يضع النقاد االعرب حواجز صارمة بين مختلف النماذج التي يمكن للشاعر أن يمدحها، فهناك الملك، والوزير والقائد والكاتب والقاضي والسوقة[43]. فمن الخطأ الشنيع مدح الوزير بخصال الملك أو القائد. وليس من اللائق مدح الملك بالقول إن مائدته لا تخلو من ما لذّ وطاب، فهذه صفة قد لا تلائم إلا حاجبه؛ وقد يكون من قبيل الهجو وصفه بأنه لا يخلف وعده، لأن هذه الخصلة لا تصبح ميزة إلا عندما تقرن بالعامة[44]. لكل نموذج كلام يناسبه ومجموعة من الخصال لا تخصه إلا هو بالذات ولا ينبغي أن تحمل على نماذج أخرى.

هنا تفرض مقارنة الكلام بالثوب نفسها[45]. يوجه الشاعر أبو تمام هذه النصيحة إلى أحد تلامذته فيقول : «كن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام»[46]. بأي جسم يتعلق الأمر ؟ هذه المرة أيضا لا يتعلق الأمر بجسم شخص بعينه ؛ إن الثوب الذي تنبغي خياطته هو ثوب **جماعي**، يمكن لكل الأجسام التي تنتمي لنفس الجسم الإجتماعي أن تلبسه.

والظاهر أن هذه المقارنة لا تخلو من عيب. فعندما يسلم الثوب المخيط إلى صاحبه، يصير ملكاً له، مطابقا لصورته. ولكن قد يحدث أن مجموعة من الناس تلبس اللباس نفسه وتتمتع بذات المقاييس، ألا يدعوها ذلك إلى المطالبة بالثوب؟ لن يحدث هذا إلاَّ إذا كان الخياط يبيع الثوب إلى أشخاص عديدين، موهماً كلاً منهم أنه صاحب الحق المشروع. وكلما تقدم الخياط في عمله يأتي هؤلاء لقياس الثوب (فرادى وإلاّ افتضحت الخديعة). وحين يأتي أوان التسليم، أوان الحقيقة، ماذا يفعل صاحبنا الخياط؟ إنه سيشد الرحال ليمارس حرفته المذنبة بعيداً. ويحمل معه الثوب بطبيعة الحال، وإلاَّ فلمن يتركه مادام يلائم جميع زبائنه؟ ولم يفضل هذا على ذاك؟ الأسهل هو أن يحمله معه، تجنباً للحزازات، وقصد استخدامه من جديد. ولكن، لابد وأن تعترض الخياط صعوبة في مقامه الجديد؛ فبما أن الثوب جاهز،

43. قدامة، **نقد الشعر**، ص 88 - 101.

44. ابن رشيق، **العمدة**، I1،ص 123.

45. يذكر أحد المؤرخين «أن تدرجاً للملابس كان يعين اللباس الذي تسمح به المرتبة الاجتماعية، مثلما كان الأمر في بيزنطة، حيث كان الحصول على لباس أو زينة خاصة بالملك مسا بشرف الملك؛ إن ارتداء ملبس يخص شخصا من الفئات العليا جريمة تعادل في درجتها حمل الأوسمة اليوم بكيفية لا مشروعة».
M. Lombard, *Les Textiles dans le monde musulman*, p. 179.

46. ابن رشيق، **العمدة**، II، ص 109.

فإن الزبون الذي سيؤدي ثمنه قد يريد حمله معه. ولكن الخياط سيكون قد فك أواصره وأعاده إلى حالته الأولى كثوب غير مخيط. بإمكان العملية أن تتكرر، وأن يباع الثوب في طور خياطته إلى أشخاص آخرين، وعندما يصبح جاهزاً يرحل الخياط...

كل هذا لنقول إن بإمكان الشاعر أن يمدح بقصيدة واحدة عدة أمراء على التوالي. يكفيه أن يدخل بعض التحويرات الطفيفة على ثوب قصيدته، في حالة ما إذا كانت تلك القصيدة تنطوي على ما من شأنه (كالإسم مثلاً) أن يكون في علاقة مباشرة مع الأمير الذي رفض الشاعر أن يسلمه الثوب، بل إن بإمكانه أن يتجنب مسبقاً ذكر كل صفة من شأنها أن تذكر بأمير بعينه، مما يعفيه، فيما بعد، من إدخال أي تحوير على القصيدة. حينئذ ستكون القصيدة «مقطوعة على مقادير جميع الأجسام»، لا على جسم بعينه. وفي النهاية لن يكون على الشاعر أن ينظم، طيلة حياته، إلا قصيدة واحدة.

لا يتعلق الأمر بمجرد إمكانية عنت للنقاد العرب، وظلت مجرد إمكانية لم تتحقق، فقد دأب أبو تمام، الذي أتيت على ذكره، وتلميذه البحتري، على فعل شيء من هذا القبيل[47]. إن إعادة استعمال القصيدة نوع من السرقة الذاتية[48]، وهي ممارسة مشروعة (ويمكن أن تعزى لعجز في الابداع)، لا تصبح خديعة إلا عندما يخفيها الشاعر موهماً الأمير أن القصيدة التي يخاطبه بها طاهرة عذراء.

من الواضح أن هذه الخديعة لا يمكن أن تعمل عملها عندما يكون الشاعر مقيماً في بلاط بعينه : عند كل مناسبة ينبغي أن يكلف نفسه عناء نظم قصيدة مدح جديدة، وإلا لما تلقى مكافأة. أما الشاعر المتنقل الذي يجوب أنحاء المعمور والذي يأتي من بعيد ليرحل بعيداً، فإنه لا يكون تحت الرقابة، وبإمكانه أن يعرض، بكل اطمئنان، بضاعته المغشوشة. ولكن عليه أن يسرع دوماً الخطى، وأن يستعجل في تنقلاته من مكان إلى آخر، وإلا سبقته قصيدته وأصبح عاجزاً عن استخدامها من جديد. كانت القصيدة تشبه قديماً بناقة تائهة تتبع مساراً مجهولاً أخرق : لا نعلم في أي بلد ستحط ولا من ستستقبل. إذا كانت قصيدة المدح ناجحة فإنها لا تستخدم إلا مرة واحدة، إنَّها تسبق الشاعر وتنتشر في مختلف البلدان وتعلق بالذكريات. حينئذ لا يكون للشاعر الذي يصبح مقيداً وفاضلاً بالرغم عنه، حول ولا قوة على قصيدته التي تصبح ملكاً للأمير لا ينازع فيه.

47. نفسه، II ص 136.

48. انظر حول السرقة الذاتية، أو الاقتباس الذاتي (Selbstzitate) :
E. Stemplinger, *Das Plagiat in der griechischen Literatur*, p. 185 - 193.

بنات الشاعر

تخلق السرقة الذاتية (إعادة استخدام القصيدة) للشاعر والأمير والجمهور صعوبات جمة. فإذا ما ذكر ناقد إحدى القصائد التي استعملت مراراً فإلى أي أمير سيشدها ؟ فهل ينبغي أن يسرد، على التوالي، كل أولئك الذين اعتقدوا أنهم اشتروها ولم يعملوا في الواقع إلا على استعارتها ؟ أم ينبغي أن يقتصر على ذكر الأمير الأول الذي أهديت له باعتبار أن مكانته الأولية تخول له فضلاً على الآخرين ؟ أما الشاعر فإنه يقضي على نفسه بملازمة الهروب من أولئك الذين مدحهم في وقفة من وقفاته. ومع المدة سيفتضح أمره وسيعرض الجميع عن أمداحه. وعندما يسود الحذر العام في شأنه لن يكون في إمكانه التكفير عن ذنوبه، وكلما يتوجه نحو أمير يعرض عنه باحتقار. وحتى إن هو أكد أن قصيدته لم تستعمل في مدح أحد، فإن الإرتياب سيقوم بشأنها، سواء فيما يتعلق بالماضي أو بالمستقبل. وحتى لو فرضنا أن الأمير لا يأبى أن يعتقد أن القصيدة عذراء، فكيف يمكنه أن لا يشك في أنها لن تهدى إلى أمير آخر ؟

أكثر الناس حيرة، في هذه القصيدة، هم الأمراء الذين أدوا على التوالي ثمن القصيدة، والذين يتبينون، ذات يوم، أنهم كانوا ضحية خداع. فلمدة قد تطول أو تقصر، ظن كل منهم أن الثوب قطع خاصة من أجله. وها هو الآن يدرك أن الثوب كان بالياً، وأنه كان ضحية وهم! وها هي رائحة الثوب تكشف عمن حمله واستخدمه ! يُمتدح الأمير عادة بغية الشهرة، ولكي يصبح إسمه على جميع الألسن، وتعرف خصاله عند الجميع. ولكن بدل أن يظهر تفوقه، يلفي نفسه، بعد اكتشاف الخديعة، موضوع غش وتضليل، في جملة من تشملهم حالته. إن الصورة البليغة التي كانت القصيدة تعكسها عنه، والتي كان يعتقد أنها وحيدة مقصورة عليه، سرعان ما تنكشف بغتة أنها صورة مكرورة شائعة. إنه والآخرون سيان.

بنوع من الحكمة والتبصر، يدعو ابن رشيق الشاعر ألا يعيد إستعمال القصيدة إلاّ إذا رفض الأمير الذي وجهت إليه أن يكافئه عليها[49]. في هذه الحالة يقوم تعاقد جديد، بيد أن ذكرى التعاقد الأول قد تؤثر تأثيراً سيئاً على القصيدة التي سترتبط بأميرين، ذلك الذي أدى الثمن عنها، وذلك الذي لم يؤد الثمن. حينئذ يمكن أن نتصور شكلاً آخر من الخديعة، يقوم به هذه المرة الأمير ذاته فيمتنع كلية عن مكافأة القصائد التي تمدح خصاله. وبالرغم من ذلك فإن هذه الحالة تبدو بعيدة الإحتمال، لأن الشعراء لابد وأن يسيئوا إلى الأمير في

49. العمدة، II، ص 136.

هذه الحالة ويتعرضوا لهجائه بقصيدة تطبعه على الدوام. الهجاء هو آخر ورقة يلعبها الشاعر عندما يُخل الأمير بالتزاماته. صحيح أنه لا يجني من ورائها منافع مادية (إنه يظل على فقره، ومن جهة أخرى يكون عليه أن يحتمي ببلاط آخر)، ولكنه يشبع رغبته في الإنتقام، ويشتهر كرجل لا يتساهل،مما يحميه، استقبالاً، من كل من لا يؤدي له واجبه. ومع ذلك فإن من شأن القصيدة التي لم يؤد ثمنها ألا تجد من يطلبها إذا ما ذاع الخبر بأن «بنت» الشاعر سُبق أن تزوجت ومن غير مهر. مكتبة سُر مَن قرأ

أُخِذَ على شاعر كونه يذلّ قصائده (بإلقائها على عدة أمراء)، فصاح : «هُنَّ بناتي أُنكحهن مَن شئْتُ»[50]. أعترف بعجزي عن إدراك وجه الشبه بين الحالتين. فعندما يزوج الشاعر ابنته، فمقابل مهر؛ ولكي يحصل على أكثر من مهر واحد، ينبغي أن يزوجها لأكثر من أمير. وبما أن تعدد الأزواج أمر محرم بالنسبة للمرأة، فينبغي ألاَّ يشيع خبر الزواج المتعدد، من اللازم إذن ألا يطلع الأزواج على الخديعة. إن الوعد بزواج البنت أمر يسير، أما تسليمها لعدة أزواج فأمر متعذر، على الأقل في ذات الوقت؛ لأن البنت يمكن أن تعرف على التوالي زيجات متعددة، ولكن شريطة أن يرضى الزوج الحالي على فراقها ويوافق عليه، وهنا بالضبط يختل وجه التشابه. وبالفعل، فإن الأب أو الوصي لا يمكنه أن يبت في مصير ابنته إلا مرة واحدة؛ وعندما يتم الاختيار بين من يطلبون يدها، لا يمكنه أن يتراجع عن قراره. والحال أن أي أمير لا يرضى على فراق القصيدة التي أدى ثمنها ويتخلى عنها لآخر، ولن يفلح الشاعر في انتزاعها منه إلاّ خدعة كي يهديها إلى أمير آخر يلعب معه نفس اللعبة. لا يمكن للتشابه بين الحالتين أن يقوم إلاَّ إذا حرص الشاعر على احترام التعاقد الذي وقعه مع الأمير. ولكن يمكننا أن نتصور أباً يجوب أنحاء المعمورة وعند كل مرحلة من تجواله يزوج ابنته، وبعد أن يأخذ المهر يلوذ بالهرب بصحبتها كي يعيشا مغامرة أخرى. ولكن المسألة لا تخلو من شبهة.

السَّرقَةُ الذَّاتية والإنتحَال

هل يمكن للسرقة الذاتية، كما أتينا على وصفها، أن تعمل عملها في أنواع أخرى خارج المدح ؟ يبدو لأول وهلة أن قصيدة الهجاء أو الغزل أو الفخر أو الرثاء يمكن أن يعاد استعمالها، فيمكن للشاعر أن يخاطب خصوماً مختلفين بقصيدة الهجاء ذاتها، وأن يتغنى بجمال عدة نساء بقصيدة الغزل نفسها، وأن يفاخر بمحاسنه مرات عديدة بقصيدة الفخر

50. نفسه.

نفسها، وأن يبكي أمواتاً عديدين بقصيدة الرثاء عينها. لا يسمح المجال بالتعرض إلى جميع الأنواع القديمة من هذه الزاوية، وأكتفي بالقول بأن السرقة الذاتية، من حيث هي خديعة، لا يمكن أن تنكشف عندما يتعلق الأمر بقصيدة لم تنظم بغية الحصول على مكافأة مادية. فمن المستبعد، على سبيل المثال، أن يدفع الفخر إلى التزييف، لأن الشاعر إما أن يلقي قصيدته أمام مسامع من لا علم لهم بها، أو أن يلقيها على من سبقت لهم معرفة بها، وفي الحالتين معاً من العبث أن تقدم القصيدة على أنها لم تلق بعد. وعلى كل حال ففي حالة الفخر لا وجود لتعاقد شبيه بالمدح، ما دام الشاعر لا يرمي إلى إنشاد الأبيات من أجل مقابل مادي، وإنما إلى التباهي بأمجاده، وإثبات حنكته في فن التفاخر. وهذا شأن قصيدة الغزل التي لا تخاطب في نهاية الأمر المرأة، وإنما من يهوى الأشعار. وهذا أمر قليلاً ما ينتبه إليه، إن الشاعر يغازل من لهم معرفة بالشعر.

أما فيما يتعلق بقصيدة الهجاء فلسنا نتبين تعاقداً من شأن الشاعر أن يخل به إذا هو أعاد استعمالها. ذلك أن هذه القصيدة، على عكس قصيدة المدح، لا تنظم من أجل مقابل مادي وإنما من أجل إرضاء عاطفي أو أخلاقي. وإن إعادة استعمالها لا يمكن إلاّ أن تضعف من قوتها، فعندما تتشتت القصيدة بين عدة أشخاص، فإنها تفقد من حدتها ووخزها اللذين تستمدهما أساساً من ارتباطها بشخص واحد. ولكن لنفترض شاعرا كُلف بهجو شخص مقابل مكافأة مادية وبتكليف من شخص آخر، فبإمكان هذ الشاعر ذاته أن يسلم فيما بعد القصيدة ذاتها إلى شخص آخر يبرم معه نفس التعاقد. وهذا بالطبع شريطة ألا تعرف القصيدة نجاحاً يجعلها قارة ثابتة.

وما القول في الرثاء ؟ الرثاء قصيدة تمدح فضائل ميت؛ وهو لا يتميز عن المدح إلا بسمة صورية، وهي استعمال الماضي بدل الحاضر. «إنه ليس بين المرثية والمدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك، مثل «كان» و«تولى» و«قضى نحبه» و ما أشبه ذلك»[51]. وما عدا هذا، فإن الرثاء مضطر لأن يتبع القواعد التي تخضع لها قصيدة المدح، وأولاها القاعدة التي تقول بملاءمة المدح لوضعية الممدوح. مع من سيوقع الشاعر التعاقد في قصيدة الرثاء ؟ ليس مع الميت الذي لم يعد في استطاعته أن يكافئه (اللهم إلا إن كان الشاعر ينظم قصيدته وفاء لذكرى أمير كان يغدق عليه الأموال طيلة حياته)، وإنما مع أحد أقربائه. وهنا تكون إعادة الإستعمال مُمكنة وباستطاعة الشاعر أن يبكي الموت أنى حلّ دون

51. قدامة، نقد الشعر، ص 111.

أن يكلف نفسه عناء نظم قصيدة في الرثاء كل مرة. ومع ذلك فهناك فارق بين الحالتين؛ فإذا كان بإمكان الشاعر، متى شاء أن يدق أبواب البلاط ليعرض قصيدته على الأمراء، فإنه لا يستطيع، عند الموت، أن يكون دوماً في المكان المناسب وفي اللحظة المناسبة، أي في لحظة تقديم التعازي. إن فرص إلقاء قصيدة الرثاء نادرة بالنسبة للشاعر المتنقل. ولهذا السبب فإن الشعر العربي عرف من قصائد المدح أكثر بكثير مما عرفه من قصائد الرثاء.

سبق أن رأينا أن قصيدة المدح، عندما يعاد استعمالها، تصبح مرتبطة بعدة أشخاص، كما سبق أن رأينا أن الخديعة تكون ممكنة هنا لأن هذا النوع يصف خصالا تصدق على كل من يمثل فئة اجتماعية بعينها. القصيدة متعددة الأزواج لا تخلو من شبه مع تلك النصوص التي لا نعرف مؤلفها بالضبط، والتي يذكرنا موضوعها وأسلوبها بأسماء عدد من المؤلفين، فيمكننا أن ننسبها على السواء لـ (س) أو (ص) أو (ع). يصدق على المؤلفين ما يصدق على الأشخاص الممدوحين الذين يمدحهم الشاعر، فهؤلاء وأولئك غالباً ما يدرجون في أصناف منعزلة، إجتماعية في حالة الممدوحين وأدبية في حالة المؤلفين.

يكون على المزيف، مثل من يقوم بسرقة ذاتية، أن يواجه أصنافاً، وداخل كل صنف على حدة، عدداً كبيراً من الأفراد. وهو يحار عندما يود أن ينسب زيفاً، نصا إلى مؤلف قديم، مادام كل نوع يمثله عدة مؤلفين. فسيان أن ينسب النص المنحول إلى (س) أو (ص)، إذا كانا معاً ممثلين للنوع الذي ينتمي إليه النص. وإن الحيطة التي ينبغي أن يتخذها المزيف مماثلة لتلك التي يتخذها صاحب السرقة الذاتية، وهي أن يتجنب عدم الملاءمة. على صاحب السرقة الذاتية أن يتجنب نسبة سمات قائد إلى قاض، وعلى المزيف أن يتجنب نسبة نص لا يلائم إلاَّ (ص) إلى (س)، عليه أن يتجنب، على سبيل المثال، نسبة خطاب فيه بدعة إلى رجل يتشبث بالأصول.

وبالرغم من هذا فإن بين صاحب السرقة الذاتية والمزيف اختلافاً كبيراً. الأول لابد أن يفتضح أمره إن عاجلاً أم آجلاً. أما الثاني، فعندما يكون ماهراً، أي عندما يتمكن من قواعد الانتحال، فإنه يستطيع أن يخفي حيله إلى حد أنه يكون من المتعذر ضبطه، اللهم إلا إن اعترف من تلقاء ذاته.

الفصل الرابع

طُرقُ الحدِيث

«إن تشويه نص ما يقترب، من وجهة نظر معينة، من عملية قتل. فلا تكمن الصعوبة في ارتكاب الجريمة وإنما في محو آثارها. وربما كان علينا أن نعطي لكلمة Entstellung معناها المزدوج الذي كان لها قديماً. وبالفعل، فإن هذه الكلمة لا ينبغي أن تعني فحسب «إدخال تغيير على مظهر شيء ما»، وإنما كذلك، «وضع الشيء خارجاً، تغيير موضع». لهذا، ففي كثير من التحولات التي تعرفها النصوص، نكون على يقين من أننا سنلفي ما حذف وألغي، مختفياً في جهة ما، رغم التعديل الذي ألحق به ورغم انتزاعه عن سياقه. إلاَّ أننا نجد أحياناً بعض الصعوبة في التعرف عليه».

Freud, *Moïse et le monothéisme*.

غضب أب

حدث ذات يوم أن عاد صبي من الكتاب باكياً، فسأله أبوه عما حصل، فأخبره أن المعلم ضربه. ولما علم الأب بالخبر، اشتد غيظه، لا من هذا المعلم بالذات، وإنما من جميع المعلمين، الماضين منهم والحاضرين ومن سيأتون. فصاح : «أنا والله لأخزينهم» . فما تراه سيفعل؟ لخزي المعلمين سيكتفي بأن يقول في حقهم هذه اللعنة : «معلمو صبيانكم شراركم».

ليس هذا الحكم مما يسهل التسليم به، فليس المعلمون كلهم أشرار، وقد يكون

الصبي استحق عقاباً؛ ثم إن الأب تكلم تحت شدة الغضب، وسيعدل عن رأيه عندما يهدأ روعه. والخلاصة أن اللعنة لا تكفي لتظهر جميع المعلمين أشراراً. لكن الأب يحرص على أن يسبقها «بسند» قوي، ولا يعرضها على أنها قولته، وإنما على أنها قولة الرسول، مما يجعلها على هذا النحو : «حدثني عكرمة عن ابن عباس عن رسول الله ﷺ قال : « معلمو صبيانكم شراركم».

نلاحظ أن الأب يحرص على ذكر اسم عكرمة الذي تلقى عنه قول الرسول، واسم ابن عباس الذي أخذ عنه عكرمة. وهكذا يعطينا سلسلة الإسناد لنعلم الطريق التي وصلنا بها هذا القول. يشكل المجموع حديثاً، وهو هنا حديث موضوع[52].

طلب العلم

يتخذ زمان النبي، بالنسبة للوعي الإسلامي، كما نعلم، أهمية قصوى. خلال ما ينيف على العشرين سنة خاطب الله البشر وأبان لهم، عن طريق الرسول، الأوامر والنواهي. كلما دعت الحاجة، كان الله يتكفل بعباده ليفصل بين النزاعات ويحسم أعقد المسائل. وبموت الرسول انقطعت الصلة وسكتت السماء. حدثت القطيعة وبدأ الصراع حول السلطة دونما انقطاع.

كلما اتسعت الهوة التي تفصل عن البداية،كان الحنين يزداد شدة والقلوب اضطراباً. حدثت مفسدة وكان من اللازم درؤها لإعادة صلة الوصل مع زمان الوحي في شفافيته وطهارته. ما السبيل إلى ذلك ؟ باتباع تعاليم القرآن والهدي بكلام الله. لكن معاني القرآن لم تكن دوماً في المتناول. فهناك الآيات المتشابهات ﴿يد الله فوق أيديهم﴾، وهناك ما يبدو متخالفاً (الإنسان مسيّر ومخيّر)، وهناك أمور تتعلق بالمعاد كانت مثار مشادات (كرؤية الله بالأبصار). لم يكن الرسول على قيد الحياة ليجلو ما غمض. لكن، صدرت عنه أيام البعثة أقوال وأفعال، فخاطب أفراداً وجماعات، وفصل في خصومات وأجاب عن مسائل. لا يتبقى حينئذ إلاّ الإستناد إلى أقواله لحل

52. ابن الجوزي، **كتاب الموضوعات**، 1، ص 42.
انظر بصدد الحديث، نور الدين عتر، **منهج النقد في علوم الحديث**، دمشق، الطبعة الثالثة، 1981.
I. Goldziher, *Muhammedanische Studien*.
وكذلك الترجمة الفرنسية وهي جزئية قام بها
L. Bercher *Etudes sur La tradition islamique*.
انظر كذلك :
J. Robson, "Hadîth", *in Encyclopédie de l'Islam,* 2e éd., III, p. 24-30; J. van Ess, «L'autorité de la tradition prophétique dans la théologie mu'tazillite», in G. Makdisi éd, *La Notion d'autorité au Moyen Âge*.

صعوبات القرآن ومجابهة ما استجد عند الأمة من مسائل. ونظراً للمكانة التي يحظى بها الرسول في عين المؤمن، فإن أقواله صارت نموذجاً يحتذى من غير جدال.

غير أن هذه الأقوال في أغلبها لم تكن، لسوء الحظ، إلاَّ في الصدور. وعندما آن الأوان لجمعها ظهرت صعوبات جمة لم يكن أقلها شأناً اتساع رقعة الإسلام وتشتت الحَفَظة في ربوع الامبراطورية الإسلامية. فلزم البحث عنهم، وابتدأ جمع الحديث. وقد كانت العملية واسعة النطاق استغرقت قروناً بكاملها. ويكفي أن نذكر العدد الهائل من علماء الحديث الذين وافتهم المنية وهم يعلمون أن ما جمعوه لم يكن إلا النزر اليسير ! يمكننا أن نذكر حالات عديدة للرحلات التي خاضها علماء هذه الناحية أو تلك، بغية التقاط هذا القول، أوالتنقيب عن ذلك المخطوط، أو نسخ ذلك المؤلف أو تهجي تلك الكتابة. وربما كان من المتعذر، على ما أعتقد، العثور على مثل هذه الحملة التي خاضها علماء الحديث المسلمون، الذين كانوا يرومون جمع كل الوثائق المتعلقة بالرسول وكل ما يشهد على أفعاله وحركاته وجزئيات حياته، حتى أقلها شأناً، وكل الأقوال التي صدرت عنه أمام الخاصة أو العامة.

لم تكن الحملة لتخلو من بأس : إذ سرعان ما بدأ انتحال الأحاديث. لقد ساد الميل لاستغلال مكانة الرسول بوضع نصوص باسمه خدمة لأغراض شخصية ونزاعات متحزبة. وإذا أخذنا بعين الاعتبار ما كان لأفعال الرسول وأقواله من قيمة في ضبط سلوك المؤمنين، أدركنا مدى الاستياء الذي لقيه انتشار الأحاديث الموضوعة، وبما أن الآراء كانت في حاجة، لكي تصبح مقبولة، إلى أن تستند إلى القرآن أو أقوال النبي، فإن الجدالات الدينية والفقهية والسياسية، كان يتم الفصل فيها بالرجوع إلى الأحاديث النبوية، فاندس في هذه كثير من الانتحالات. فكان على علماء الحديث أن يرصدوها ويتعقبوا وُضّاعها لفضحهم. كيف كان سبيلهم إلى ذلك ؟

هناك أولاً «الذوق» الذي يُربّى بملازمة الأحاديث، الصحيح منها والموضوع. ولم يكن هذا الذوق بعيداً عما كان النقد الشعري يستخدمه لمعرفة جليل الأبيات من قبيحها. إلى جانب هذا المعيار المبهم، هناك العناية بمتن الحديث لمعرفة ما إذا كان في مأمن من الطعن. وبالرغم من ذلك، ينبغي أن نشير إلى أن جهد علماء الحديث لن ينصب أساساً في هذا الاتجاه. صحيح أنهم يكشفون أحيانا في متن الحديث محالا أو ما من شأنه أن يثبت الزيف والتدليس، ولكن مثل هذه الأحاديث لا تكون إلاَّ مثالاً على وضع غير

محكم. وبالفعل، فالمزيف الذي يتقن عمله لا يترك أي أثر من شأنه أن يفضح أمره، وهو يقضي على كل العلامات التي تدل على تدخله. فمهما نقبنا في الكلام فإننا لن نعثر قط على كونه كلاما منحولا.

لتبين الكذب ينحو علماء الحديث منحى آخر : ستتوقف صحة الحديث على الحكم بعدالة رواته. وسينصب فرع من فروع عملهم على هؤلاء النقلة والرواة. وسترتبط الثقة بهم بمدى صدقهم وحرصهم على الدين. وسيهمل كل أولئك الذين يستندون إلى الرسول خدمة لتشيعاتهم وأغراضهم.

لا مفر أن تتمخض عن هذا المنهج نتائج تتعلق بتحديد النص. إن نص الحديث ينبغي أن يصدر عن النبي، فينقل عن طريق رواة ثقات. وهكذا فإن الحديث يتألف بالضرورة من قسمين : المتن، وهو عبارة عن أقوال النبي، ثم السند أو سلسلة الرواة، أي الأسانيد المتصلة للرواة الثقات التي تنتهي إلى اسم الرسول.

الرواية

للتحقق من صحة السند يفحص علماء الحديث كل حلقة من سلسلته. وعندما يتأكدون أن كل راو للحديث عرف من تقدمه، ينتقلون إلى مرحلة نقدية أخرى، وهي معرفة مدى عدالة الرواة على اختلافهم. عندما يتوفر هذان الشرطان، يصبح الحديث مقبولاً، وخصوصاً عندما تؤكده سلسلة إسناد لرواة آخرين لا علاقة لهم بالسلسة الأولى. وكلما تعددت الإسنادات ازدادت الثقة بالحديث.

تتوقف صحة الحديث على مدى الثقة برواته. ولهذا قامت إلى جانب جمع الأحاديث النبوية، حملة دقيقة محترسة لمعرفة جميع الرواة. وانتظم هذا الارتياب العام في منهج لا يغفل أي جانب من شخصية الراوي وحياته. وقد كانت المهمة عسيرة نظراً للتعدد الهائل للرواة. فكل مستمع هو راو بالقوة، من حيث إنه شاهد على كلام قيل بمحضره، بل إنه مدعو لأن ينقل هذا الكلام الذي صدر عن الرسول مباشرة أو بكيفية غير مباشرة، والذي أصبح يهم الأمة بأجمعها من جرّاء ذلك. وصفة الراوي يعترف بها، مبدئياً، لكل أولئك الذين سمعوا حديثاً، وبإمكانهم أن يذكروا مصادرهم ويثبتوا أنهم أهل للثقة.

ينبغي للراوي أن يكون مسلماً[53]. كما ينبغي أن يكون بالغاً عاقلًا، فالصبي والمجنون، بما أنهما غير مكلفين، لا تقبل روايتهما[54]. ليس هناك إجماع بين علماء الحديث حول الأحاديث التي يرويها المبتدِع، لكنهم يعتقدون، إجمالاً، أن هذه الأحاديث ينبغي أن تقبل ما لم تؤكد المذهب الذي يعتنقه، وإن كانت بعكس ذلك، فهي غير مقبولة[55].ثم إن الراوي ينبغي أن يشتهر بجده، فالرجل المفرط في المزاح يميل إلى الكذب، وبالتالي إلى الانتحال[56]. أما من تعود الكذب، فلا ينبغي قبول روايته، لأن ميله إلى التدليس يمكن أن يدفعه إلى دس أحاديث كاذبة[57]؛ كما ينبغي للراوي، كي تقبل روايته، أن يشتهر بالمروءة واستقامة السيرة، وأن يكون متجنباً «الأكل في السوق، والبول في الشوارع، وصحبة الأرذال، والإفراط في المزاح، ونحو ذلك مما يدل على سرعة الإقدام على الكذب وعدم الاكثرات به»[58].

إضافة إلى العدالة والثقة ينبغي أن يتوفر في الراوي شرط لا يقل أهمية هو الضبط. لكي لا يشوه الحديث، ينبغي أن تكون للراوي حافظة قوية. فإذا ما ظهر أنه معرض للغفلة والنسيان فلن يكون أهلا للثقة. والوسيلة إلى معرفة مقدرته «هي أن يعرض عليه الحديث الذي ليس من مروياته، ويقال له : إنه من روايتك فيقبله ولا يميزه، وذلك لأنه مغفل فاقد لشرط التيقظ، فلا يقبل حديثه»[59]. ماذا يحدث عندما ينسى الراوي حديثاً كان قد رواه ؟ يجيب ابن قتيبة : «وربما نسي الرجل منهم الحديث قد حدَّث به وحُفظ عنه ويُذاكر به فلا يعرفه ويُخبَرُ بأنه قد حدث به، فيرويه عمن سمعه منه»[60]. وبعبارة أخرى فإنه يصبح راوية راويته.

وهكذا فإننا نلاحظ أن سلسلة الأسانيد لا تقل أهمية عن المتن، فلولاها لما أمكننا الحكم عليه. وهي بالنسبة للمتن كـ «القوائم» بالنسبة للجسد[61]. والحديث الذي يخلو منها جسم بلا قوائم، لا يقدر على الوقوف ولا على الحركة.

لا داعي إلى القول بأنه إلى جانب من يقوم واقفاً على قدميه، هناك الأعرج، ومشوَّه

53. الآمدي، **الإحكام**، II، ص 103.

54. نفسه، II، ص 101.

55. نور الدين عتر، **منهج النقد في علوم الحديث**، ص 83 - 84.

56. الآمدي، **الإحكام**، II، ص 109.

57. كذلك «الفاسق غير مقبول الرواية» (نفسه، II، ص 103).

58. نفسه، II، ص 109.

59. نور الدين عتر، **منهج النقد في علوم الحديث**، ص 86.

60. ابن قتيبة، **تأويل مختلف الحديث**، ص 91 - 92.

61. I. Goldziher, *Etudes sur la tradition islamique*, p. 172.

القدم، ووحيد الساق، والمقعد؛ والصفة التي تحمل على اسم كل راوية تدل على درجة متانة سيره، وعلى ما ينتظر الشهادة التي ينقلها[62]. فإلى جانب الراوي «المسند» هناك «المحدث» و«الحافظ» و«الحجة» و«الحاكم» ثم «أمير المؤمنين في الحديث»[63]، وهناك أيضا الراوي «الدجّال» و«الكذاب» و«الوضاع» والذي «ليس بثقة» و«السيء الحفظ»[64].

الكذّابون

ما مآل الأحاديث التي تعتبر موضوعة ؟ هل يضرب بها عرض الحائط ؟ كلا، بل يحتفظ بها بعناية، وبالضبط من طرف أولئك الذين يعتبرون أنها موضوعة. ذلك أنها عرفت انتشاراً واسعاً، ونظراً لكثرة من يحفظونها، لا يمكننا أن نتأكد من محو جميع النسخ؛ وحتى لو أمكننا ذلك، فإن بعض الآثار التي تبقى عالقة بالذاكرات يمكن أن تنبعث ذات يوم. لهذا فهناك إلى جانب كتب الصحاح، التي تضم صحيح الحديث، كتب تضم الأحاديث الموضوعة.

لنذكر من بين هذه الكتب الأخيرة **كتاب الموضوعات** لابن الجوزي. نجد فيه كثيراً من المعلومات حول أعمال المزيفين، والأسباب التي تدفعهم إلى وضع أحاديث كاذبة. فليس مما يثير الاستغراب، أن نعلم أن أولئك الذين يعتنقون عقائد غريبة عن الإسلام، أو الذين ينتمون لهذه الفرقة أو تلك، يضعون أحاديث دفاعاً عن آرائهم[65]؛ وليس مما يثير الاستغراب أيضاً أن نعلم أن رواد البلاط يدسون أحاديث تزكية لسلطة أمير أو تقرباً إليه؛ فأمام خليفة كان يحب الحمام، يُروى حديث يثني فيه النبي على هذه المخلوقات[66]. ولكن ما يثير الاستغراب على العكس من ذلك، هو أن الذين يُعرفون بنياتهم الطيبة لا يترددون هم أيضاً في انتحال الأحاديث. فهم إذ يلحظون، على سبيل المثال، أن الناس يعرضون عن القرآن، يدسون أحاديث يذكرون فيها الثواب الذي سيلقاه قارئ كتاب الله[67]. التقوى والفضيلة لا تقيان من الكذب، ولا يكون «الكذب في أحدٍ أكثرَ منه في من نُسب إلى الخير

62. نفسه، ص 174 - 175.

63. عتر، المرجع المذكور، ص 76 - 77.

64. نفسه، ص 108.

65. ابن الجوزي، **كتاب الموضوعات**، 1، ص 37 - 38.

66. نفسه، I، ص 42.

67. نفسه، I، ص 41.

والزهد»[68]. وعلى غرار ذلك يحمل ابن الجوزي على القُصّاص الذين يتصيدون رضى العامة فيدسون الأحاديث الموضوعة. غير أن علماء الحديث المحنكين لا يجدون صعوبة في ضبط هؤلاء، لكنهم يتعرضون لمقاومة الجمهور الذي يتعطَّش إلى سماع الحكايات العجيبة. وبالطبع فإن القصّاص لا يتوانون في وضع أسانيد كاذبة. وقد يؤدي هذا، في بعض الأحيان إلى مشاهد غريبة، فمرة سمع ابن حنبل، وهو منذهل عاجز، سمع قصاصاً يروي للناس حديثاً موضوعاً يزعم أنه سمعه عن... ابن حنبل نفسه[69]. بالإضافة إلى القصاص يعرض ابن الجوزي للوضاع الذين يسعون لتزكية أقوالهم فـ «يضعون الحديث جواباً لسائليهم»[70]، أو الذين ينسبون إلى الرسول مختلف الأقوال «ليكثر حديثهم»[71].

تقرن الأحاديث الموضوعة، في هذا الكتاب، بقواعد انتقادية ترمي إلى ضبط الوضاع والتشهير بهم : ينظر ابن الجوزي في رجال الإسناد ويفضح المدلسين ويذكر الأحكام التي أصدرها علماء الحديث في حقهم[72]. وهذا التأكيد على الرواة لا ينبغي أن ينسينا أن متن الحديث هو أيضاً محل انتقاد. لنأخذ مثلاً، الحديث الذي يقول إن الله «خلق خيلاً فأجراها فعرقت فخلق نفسه من ذلك العرق»[73]. ينظر ابن الجوزي في مسند هذا الحديث ليكشف عن مزيف «لو أعطي درهماً لوضع خمسين حديثاً»، لكنه لا يهتم بهذا الجانب من الانتقاد إلاَّ ارضاء لضميره. إذ أن فحص المتن يكفي وحده ليظهر أن هذا الحديث موضوع مادام يخبر بمستحيل[74]. فإذا كان الحديث ينبغي أن يرويه رجال ثقات، فإن متنه ينبغي أن يكون كذلك غير قابل للطعن. فإذا «اجتمع خلق من الثقات، فأخبروا أن الجمل قد دخل في سم الخياط لما نفعتنا ثقتهم ولا أثرت في خبرهم، لأنهم أخبروا بمستحيل»، لذا يستخلص ابن الجوزي هذه النتيجة : «كل حديث رأيته يخالف المعقول، أو يناقض الأصول، فاعلم أنه موضوع فلا تتكلف اعتباره»[75]. وهذا شأن الأحاديث التي تقول بالتشبيه أو التي تروي وقائع لا تتناسب

68. نفس المرجع والصفحة.

69. نفسه، I، ص 46.

70. نفسه، I، ص 42.

71. نفسه، I، ص 43.

72. يقول ابن الجوزي : « وأنا أحرج على من يروي من كتابنا هذا حديثاً منفصلًا عن القدح فيه فإنه يكون خائناً على الشرع»، I، ص 52.

73. نفسه، I، ص 105.

74. يقول ابن الجوزي : « هذا حديث لا يشك في وضعه، وما وضع مثل هذا مسلم وإنه لمن أرك الموضوعات وأدبرها، إذ هو مستحيل لأن الخالق لا يخلق نفسه». ن.م.

75. نفسه، I، ص 106.

مع العوائد المعروفة في عهد الرسول، كالحديث الذي يروي أقوالاً عن الرسول صدرت عنه في الحمام، هذا في حين « أن رسول الله ﷺ لم يدخل حماماً قط ولا كان عندهم حمام»[76]. والحقيقة أن الصعوبات تزداد على الخصوص حينما لا تخالف المتون المعقول ولا تناقض الأصول. وللتأكد من صحة هذه الأحاديث يصبح من الضروري الرجوع إلى رجال الإسناد.

يرى ابن الجوزي أن الكذب لابد وأن يفتضح أمره، وهو يضيف أن القلوب تأبى قبول أقوال الكاذب[77]. فقد يكفي الإنصات إلى القلب للتعرف على الأحاديث الصحيحة والأحاديث الموضوعة. يذكر ابن الجوزي، بهذا الصدد، أنه روي «عن ابن المبارك أنه قال: لو همّ رجل في السحر أن يكذب في الحديث لأصبح الناس يقولون فلان كذاب»[78]. وبالرغم من ذلك فقد عمل هو نفسه يومياً، وخلال ثلاثين سنة، بحديث موضـوع ![79]. ولو كان من السهل ضبط الوُضّاع لما كتب مؤلفه حول الأحاديث الموضوعة.

وعلى كل حال فإن المزيف يعلم أنه محط مراقبة صارمة. وبما أن عذاب النار يتهدده، فقد يتملكه الخوف ويقر بذنبه. يذكر ابن الجوزي حالة بعض الأفراد الذين تابوا على إثر مرض ألمّ بهم أو عند قيامهم بفريضة الحج[80]. إلّا أن التوبة لا تحل جميع المشاكل. ذلك أن الأحاديث الموضوعة تتناقلها الأفواه والآذان، وعندما يعلن المزيف توبته يجد نفسه قد أصبح عاجزاً، ولا يمكنه الرجوع القهقري لتدارك الأمر[81]. وتلزم مدة شديدة الطول كي تمحي تلك الأحاديث من الأذهان. ومن حسن الحظ أن مؤلفات كمؤلف ابن الجوزي تتكفل بمهمة فضحها (للقضاء على النصوص المنحولة، ينبغي، ويا للمفارقة، نشرها). ويتنقل الرحالة أيضا عبر مختلف جهات العالم لنشر الخبر. لكن يمكننا أن نتصور كذلك أن المزيف التائب يقضي بقية حياته مترحلاً عبر مملكة الإسلام ليحث الناس على نسيان الأحاديث التي وضعها !

76. نفسه، II، ص 81.

77. نفسه، I، ص 48.

78. نفسه، I، ص 49.

79. نفسه، I، ص 245.

80. نفسه، I، ص 49 - 50.

81. مثلًا قال أحد الكذابين بعد توبته : «إني كذبت على رسول الله ﷺ خمسين حديثاً وطارت في الناس ما أقدر أن أرد منها شيئا». نفسه، ص 49.

الفصل الخامس

الشِّعرُ والصَّيْرَفَة

الاحتِيَار

قصيدة عنترة التي حللنا، فيما سبق، البيت الأول منها، تنتمي إلى مجموعة قصائد جاهلية تناهز السبع (أو العشرة)، وتعرف باسم «المعلقات». ويظهر أنها دونت في وقت لم تكن فيه الكتابة منتشرة ولا شائعة لتعلق على معبد الكعبة. كما يبدو أنها دونت بحروف من ذهب، لهذا فإنها تدعى أيضاً «المذهبات». إنها كانت معلقات مذهبة، وعندما كان الحجاج يطوفون بالمعبد، كانوا يتأملون التذهيب البراق، ومن يحسن منهم القراءة، كان يتبين على هذه القصائد الشمسية كلمات القبيلة وقد تحولت ذهباً...

يبدو أن كل هذا من قبيل الخرافة. فكثير من المؤرخين يؤكدون أن هذه القصائد الجاهلية (التي لم يشك أحد، بالرغم من ذلك، في قيمتها ومدى تأثيرها على الشعر العربي فيما بعد) لم تعلق ولم تُذهب. كما يضيفون أنها لم تؤلف في جزء منها قبل الإسلام، وإنما نظمت بعده بمدة طويلة. بل إنهم يذهبون حتى القول إن بعضاً من الشعراء الذين تنسب إليهم لم يوجدوا قط، وإن حياتهم من إنشاء الخيال، وإن ما يروج حولهم من حكايات لا مجال للوثوق فيه.

ليست المعلقات وحدها هي التي كانت موضع شك، بل إن مجموع الإنتاج الشعري في الجاهلية، أصبح مند قرن، ينظر إليه بعين الاحتراس. يقول أحد مؤرخي الأدب : «إذا استثنينا بعض الحالات الواضحة، لا يبقى لنا أمل في التمييز بين المنحول والصحيح فيما

يسمى شعراً جاهلياً»[82]. الحالات الواضحة المقصودة هنا هي الأشعار التي تبين خاصية معينة طابعها المنحول، أو تلك التي نعتها علماء اللغة العرب الأقدمون بالانتحال. أما فيما يتعلق بالقصائد الأخرى، وهي أكثرها عدداً، فلا يمكن الجزم بصحتها أو انتحالها. ونحن نعلم أن من بينها ما هو صحيح، ولكن كيف السبيل إلى التعرف عليه وسط هذا الليل المعتم ؟ في غمار هذا الركام النقدي لا يملك المؤرخ إلا أن يحار : فهو لا يستطيع أن يطعن في مجموع الشعر القديم بكامله. لو كانت هناك بالمقابل «حالات واضحة» لمقطوعات صحيحة لكانت المسألة أقل صعوبة، إذ من الأسهل الكشف عن القطع المزيّفة إذا انطلقنا من القطع الصحيحة.

ومن هذا المنظور كتب المؤرخ سالف الذكر يقول : «إن ما يميز القصائد المنحولة هو أنها أكثر أصالة من القصائد الأصلية. وللكشف عنها، وسط ركام الشعر المنعوت بـ «الجاهلي»، ينبغي علينا أن نكون على علم بأشعار لا مجال للشك في صحتها، كي نتخذها معياراً إذا صح القول. والحال أن هذا هو ما يعوزنا بالضبط»[83]. فالانتحال، مثله مثل كل تقليد ومحاكاة، في حاجة إلى نموذج. إنه يكون تابعاً، لكنه يخفي هذه التبعية، فيقدم نفسه على أنه النموذج ذاته. إن المزيف، بمعنى ما، يكن الاحترام للنص «الأصل»، فيقلد خصائصه في أدق جزئياته. حينئذ يعم الخلط، ولا يبقى مجال لتمييز القشر من اللباب.

ليس في وسع المؤرّخ حتى اللجوء إلى معيار جمالي. فالقول بأن الأشعار الصحيحة تتميز بـ «العفوية»، وإن المنحولة تتميز بـ «التكلف»، معناه ركوب مركب السهولة والتفسير الخرافي، وإعطاء القيمة للأصل والبداية. إنه جهل بضروريات التراث الشعري، تلك الضروريات التي لا يمكن لأيّ عصر أن يخلو منها حتى ولو كان عصر «البدايات». وهو، أساساً، جهل بالمزيفين الذين لا يقلون إتقاناً لفنون الشعر في بعض الأحيان، عن النماذج التي يحتذونها. ويكفي أن نتذكر المقلدين الذين فاقوا من تقدمهم.

على أي شيء سنعول إذن ؟ ليست هناك علامة لتمييز الطيب من الخبيث، ولا البريء من المذنب. فكل الأشعار «الجاهلية» تتسم بذات اللامبالاة والجرأة، وليس في استطاعة المؤرخ أن يكون ذلك الرجل المنصف الذي يقوّم الأخطاء ويعطي لكل ذي حق حقه، ويطهر الميدان مما علق به من طفيليات. في استطاعته أن يركن إلى السخرية، ويعجب من الخديعة

---

82. R. Blachère, *Histoire de la littérature arabe*, I, p. 174.

83. *Ibid*, I, p. 177 - 178.

التي كانت، وما تزال، تفعل فعلها. ولكن، ما إن يود «استعمال» الشعر «الجاهلي»، حتى يجد نفسه مرغماً على قبوله كما نقله الرواة الأقدمون. ولاشك أنه سيقول إن هذه الأشعار ليست كلها صحيحة بالضرورة، وإننا ينبغي أن نحترس عند استعمال الوثائق المتعلقة بالأشعار القديمة، إلا أن طريقته لن تخالف، في العمق، طريقة علماء اللغة، خلال القرنين الثاني والثالث، الذين جمعوا الشعر «الجاهلي» ودونوه ورتّبوه، والذين اعتنوا بمسألة الانتحال.

الصرّاف

سببان رئيسيان دفعا هؤلاء العلماء إلى الاهتمام بالشعر الجاهلي، ضرورة قهر الصعوبات اللغوية التي تطرحها قراءة القرآن، والشعور بأن هذا الشعر ديوان لا يعوض، وسجل لكل ما يتعلق بالعرب الأقدمين. حفظاً للذاكرة، ينبغي ضبط الشعر.

لكل شاعر جاهلي راوية كان في معظم الأحوال ممَّنْ يتمرنون على نظم الشعر، وكان عليه أن يحفظ (في الذاكرة في غالب الأحيان) أشعار معلمه وينشرها. فقبل أن يعرف الشعر القديم التدوين والكتابة، كان ينقل شفاها. هذه الطريقة في النقل حيرت علماء اللغة الذين كانوا يجدون أنفسهم أمام روايات مختلفة لنفس القطعة، وترتيب متباين لأبياتها، ونسبة غير مؤكدة إلى أصحابها، وأسماء مشتركة للشعراء (هناك ما يقرب من عشر امرئ القيس)[84]...ثم كان هناك الانتحال. فقد دفعت العصبية القبلية، والنزاعات السياسية والدينية، بعض الأفراد والجماعات إلى أن يضعوا زيفاً، بعض الأشعار، ينسبونها إلى شعراء أقدمين. ولكي يثبت بعض النحاة صحة قاعدة نحوية، كانوا يَعْمدون إلى وضع أبيات ينسبونها إلى الشعر «الجاهلي»[85].

عند جمع الأشعار القديمة، تبنى علماء اللغة، إجمالاً، منهج علماء الحديث[86]. وكانت تزكية «العلماء» و«جهابذة النقد» ضرورية لكي تتخذ قطعة الشعر وجودها الشرعي. قال رجل، ذات يوم، لخلف الأحمر: «إذا سمعت أنا بالشعر أستحسنهُ فما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك». قال: «إذا أخذتَ درهماً فاستحسنته فقال لك الصرّاف: إنه رديء! ينفعك

84. *Ibid*, I, p. 157.

85. انظر فيما يتعلق بهذه المسائل: طه حسين، في الأدب الجاهلي، القاهرة، 1927. هناك سبب آخر يجب اعتباره وهو أن يتقمص المزيف شخصية يستعير اسمها، ويلتذ بخداع من يخاطبهم. لم يكن من النادر أن ينشد شاعر أبياتاً يقدمها على أنها لشاعر سابق، ثم يدعيها لنفسه، بعد أن يصادف الاستحسان، مما يضع المخاطبين في حيرة، إذ لابد أن يعترفوا بقيمته وإلا تناقضوا مع أنفسهم، هذا بالرغم من أن اكتشاف الخديعة يغير من نظرتهم إلى الأبيات.

86. R. Blachère, *Histoire de la littérature arabe*, I, p. 118.

استحسانك إياه ؟»[87]. صاحب المعرفة في ميدان الشعر، صراف على اطلاع بأحوال النقد والصيرفة. وبما أن حكمه حاسم ونهائي، فإن القطعة التي يطعن في صحتها محكومة بأن تسحب، آجلا أو عاجلاً، من التداول النقدي.

ولكن يحدث أن يكون الصراف ذاته مزيّفا لا يُعتدّ به، يحدث أن يعمل على دس عملة مزيفة. وهكذا فإن خَلَفاً، الذي كان يبدو في المقطع الذي أوردناه سابقاً، حريصاً على سلامة سوق النقد، كان هو وحماد الراوية، من أكبر المزيفين الذين عرفتهم الثقافة العربية. ولاشك أن الصرَّاف عندما يكشف عن زيفه، سرعان ما يفضحه أصحاب حرفته، لكن عندما يملأ المزيفون سوق الصيرفة، تتعقد المسألة ويعم الشك كل الصرافين على السّواء.

تلقي القصيدة

قد يعترض بأن هذه مسائل ثانوية، وأنه من العبث الوقوف عند هذا النزاع حول نسبة الأشعار «الجاهلية»، مادامت تتمتع بقيمة شعرية لا مجال لإنكارها، سواء أكانت منحولة أم لا. كما قد يقال بأن هذه الأشعار التي ليست لها روابط أكيدة، تحررنا من الهم الوثائقي، وتدعونا إلى اعتبارها في ذاتها ومن أجل ذاتها. فنحن لا نعلم ما إذا كانت ألفت فيما قبل الإسلام أم في القرن الثاني، ولكننا نعرف أن لها قيمة في ذاتها، بعيدا عن نسبتها إلى مؤلف بعينه[88]. في هذا الصدد يقول جاك بيرك، الذي يعلن من جهة أخرى، تحفظه من «النزعة الجمالية»، واحترامه لـ «النزعة التاريخية»[89] : « صحيح أن تدفق العواطف والوصف الواقعي بفيضان بشدة يمكن أن نردها إلى حذق المقلد، كما يمكن أن نرجعها إلى حقيقة العصر والبيئة: فتلك مسألة اختيار! هل يهمنا، في نهاية الأمر، أن يكون شاعر جاهلي أو عالم من علماء البصرة أو الكوفة، هو الذي عبّر لنا عن فرحة العاشق المتدفقة [...] أو الركض المتموج في الصحراء، أو السراب الذي يرى فوق الرمال المحرقة؟ فسواء أسلمنا

87. الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، I، ص 7.

88. من هنا فحال هذه المعلقات شبيهة بحال المؤلفات التي يجهل مؤلفوها (كـ**ألف ليلة وليلة** على سبيل المثال) والتي تحيا وتبقى دون أن تستند إلى مؤلف تتكئ عليه. وينبغي التذكير، في هذا السياق، أن العرب لم يعجبوا قط كبير الاعجاب بـ**ألف ليلة وليلة**... والمجهودات التي تبذل اليوم لبلوغ أصولها (الهندية والفارسية واليونانية) تزيد طرح مسألة مؤلفها حدة، فعوض اسم الأفراد ـ المؤلّفين يتم تحديد الثقافات التي ساهمت في وضع هذه الحكايات. فليس هناك ما يزعج مثل تأليف لا يُرقى به إلى مؤلف بعينه.

89. J. Berque, *Les Dix Grandes Odes arabes de l'Anté-islam*, p. 44.

بهذه الفرضية أم تلك، فإن صوتا ما قد سُمع»[90] .

وهكذا يبدو أن هناك إمكانيتين لتأويل المعلقات : إحداها تصدر عن بحث وتقصي، والأخرى عن استمتاع وإعجاب. وبعبارة أخرى، يبدو أن هناك مستويين في كل قصيدة : مستوى تاريخيا، تقوم فيه علاقة بين النص من جهة، وبين الظروف النفسية والاجتماعية للبيئة من جهة أخرى؛ ومستوى شعريا يتكون من معنى بؤري قار مهما كانت هوية الشاعر، وهو مستوى يحيا فيه النص حياته الخاصة ويفرض نفسه بعيداً عن كل إحالة لمن ألفه. بيد أن هذا التمييز يبدو لنا من قبيل الاعتساف. فهل صحيح أن لا أهمية، بالنسبة لمتلقي القصيدة، في أن يكون وصف القفر صادراً عن بدوي متوحش، أو عن حضري سئم ترف الحضارة؟ فسواء أكان متلقي القصيدة عالماً أم هاوياً، فلابد أن يكون هناك تصور ما عن المؤلف الذي نظمها. إن القطعة الشعرية تدرك انطلاقاً مما نعرفه مسبقاً عن مؤلفها؛ وعندما لا تكون هناك معرفة بهذا المؤلف، فإنها تكون مفترضة بالرغم من ذلك، إنها خانة شاغرة تنتظر الامتلاء. ومن المعلوم أن النص المنغلق نص بدون آفاق، وليس هناك من أتيحت له الفرصة لتأمل هذا الكائن العجيب.

إن موقفنا إزاء قطعة شعرية يختلف بحسب ما إذا كنا على علم بصحتها أو انتحالها. وعندما يخلط الانتحال بين الهويات، ويقدم لنا مشهداً مزدوجاً فإنه لا يخلو من اجتذاب. وغالباً ما تفقد القطعة من قيمتها عندما نكشف أنها وضعت زيفاً (وبالرغم من ذلك فإن القصيدة المنحولة تتخذ قيمة بتقادمها)[91]. ينبغي أن نلاحظ أن المحاكاة Pastiche والانتحال يحتلان مكانة هامشية بين الأنواع الأخرى حتى وإن بلغا حداً كبيراً من الإتقان. فالمحاكاة يمكن أن تكون تحفة رائعة في نوعها، ولكنها لا تكون (إلا في القليل النادر) تحفة رائعة وكفى. وعندما يكون الانتحال صادراً عن مؤلف مشهور، فإنه لا محالة لن يندرج في الهامش، لكنه لن ينجو من الالتباس : فشبح المؤلف الزائف يمتد أمام أفقه ويعرقل (أو يغني) تأويله.

90. *Ibid.*, p. 43.

91. عندما يظهر أن لوحة، كان يُظن أنها لفنان كبير، هي مجرد لوحة مزيفة، فإنها تفقد كل قيمتها، مهما كانت مهارة المزيف. فلن يسعى إلى امتلاكها أحد، لا الأفراد ولا المتاحف. ومع ذلك فيظهر أن هناك، في ناحية من أنحاء أوروبا متحف خاص بعرض الألواح المزيفة المنسوبة إلى فيرمير.

الفصل السادس

النَّوَادِر

«قلنا : إن الأحكام إنما تقع على ظاهر الأمور، ولم يكلف الله العباد الحكم على الباطن، والعمل على النيّات : فيقضى للرجل بالإسلام بما يظهر منه ولعله ملحد فيه، ويُقضى أنه لأبيه ولعله لم يلدْه الأب الذي ادّعى إليه قطّ، إلا أنه مولود على فراشه، مشهور بالانتماء إليه».

الجاحظ، «كتاب القيان»، **رسائل الجاحظ**

الجاحظُ والخنزير والشيطان

يظهر أن الخنزير لم يخلق في اليوم السادس من الخلق شأن باقي الحيوان. لقد كانت مختلف المخلوقات منتشرة في الهواء والماء واليابسة، ولكن لم يكن للخنزير أثر. ولاشك أن هذا الحيوان ما كان ليعرف النور لولا أن بعض الناس أذنبوا، وأن الله مسخهم خنازيراً عقابا لهم[92] . وما أشده من عقاب، على الأقل في عين الجاحظ، الذي يذكر أن القبح لو تجسد لما زاد على قبح الخنزير[93]. ولو نحن تأملنا هذا الحيوان لوجدنا أنه يبعث بالأحرى على القلق: إنه كان في الأصل إنساناً ! جد الخنازير ليس إلا الإنسان؛ وربما لهذا السبب فإن شعوبا

92. الجاحظ، **الحيوان**، IV، ص 50.

93. نفس المرجع والصفحة.

بأكملها تحرِّم أكل لحمه الذي لابد وأنه يحمل بقايا اللحم البشري... مسخ الخنزير عملية لا رجعة فيها. كثيرا ما نلفي في الحكايات شخصيات مسخها الجن أو السحرة المشؤومون، قردةً وتماثيل من المرمر أو البرونز، لكنها غالباً ما تستعيد صورتها الإنسانية التي كانت لها في الأصل. أما الخنزير فإنه سيظل كذلك على الدوام. والأدهى من ذلك أن مسخه من الشدة بحيث لم يحتفظ بأدنى أثر عن حالته السابقة، عن إنسانيته التي ذهبت بلا رجعة : وهذه سمة أخرى تميز الخنزير عن أبطال الحكايات، تلك الأبطال التي تحتفظ، عند مسخها، بكل ذكرياتها وتظل، في بعض الأحيان، محتفظة على قدرتها على النطق أو الكتابة. أما الخنزير فإنه لا يعرف ولن يعرف أبداً أنه كان إنساناً.

ولكن ربما لم يكن الخنزير بهذه الدرجة من القبح، ربما لم يعاقب بما يكفي، وربما لم يبلغ أعلى درجة في سلّم الرجس، ربما كان هناك، من بين المخلوقات، كائن يفوق الخنزير بشاعة. والواقع أنه، بفعل صدفة لا تفسر، كان هناك إنسانٌ أكثر قبحاً منه. هذا الإنسان الذي يدعى الجاحظ[94] وصفه أحد النظامين بقوله :

لو يُمسخُ الخنزير مسخاً ثانياً ما كان إلا دون قبح الجاحظ

رجل ينوب عن الجحيم بنفسه وهو القذى في كل طرفٍ لاحظ[95]

أعلى درجة للقبح بلغها الجاحظ؛ والله الرحيم لم يثقل كاهل الخنازير إذ كان بإمكانه أن يظهرها بمظهر الجاحظ فيزيد من بشاعتها. عندما ينظر الجاحظ إلى واحد من فصيلة الخنازير فإنه لن يرى إلا صورته وقد نقحت وعدلت. منظر وجهه لا يحتمل، ويمكنه أن يسبب العمى («وهو القذى في كل طرف لاحظ»). ومجمل القول فإن وجهه جهنمي، ومن يذكر جهنم يذكر الشيطان.

ليس لوجه المؤلفين العرب القدماء صورة. لأسباب دينية كانت للتصوير، والفنون التشكيلية بصفة عامة، سمعة سيئة. لم يكن الجسد ليصوّر، ولا لينعكس على مرآة الألوان: لهذا فمن المستحيل تمثل الصورة التي كان عليها الناس قديماً، وقد يأسف البعض اليوم لذلك، فيحاول أن يرسم، انطلاقاً من بعض الأخبار القليلة التي تنقلها الكتب، صورة

94. انظر ما كتبه شارل بيلا حول الجاحظ في :
Ch. Pellat, «Djâhiz», *in Encyclopédie de l'Islam*, II, p. 395 -398.

95. هذه الأبيات واردة عند البغدادي، **الفرق بين الفرق**، بيروت، دار الآفاق الجديدة، 1931، ص2

شخصية لهؤلاء[96]. وبما أن النموذج المرسوم غائب، فإن الصورة تظل تقريبية بطبيعة الحال. نعلم أن الجاحظ كان قصير القامة، ذا عينين جاحظتين، بيد أن قصر القامة، وجحظ العينين ليسا كافيين لرسم خصوصية جسم أو صورة وجه، كما أننا نعلم أنه كان داكن البشرة، شديد القبح، لكن شتان بين قبح وقبح. ومهما حاولنا فلن نعيّن بالضبط خصوصية الجاحظ.

وبالرغم من ذلك، فإن المصور يمتلك نموذجاً : قبح الجاحظ هو قبح الشيطان؛ تصوير الشيطان هو في ذات الوقت تصوير للجاحظ. ولكن ينبغي أيضاً أن نمثل الشيطان ونلتقط عنه صورة، والأمر لا يخلو من صعوبة، لأنه يجب أن يَمثُل لِيُتَمثَّلَ. ينبغي على الأقل أن نعرف شبيهتَه وبعض السمات التي تحدد صورته. ولكن، بما أن الأمر يتعلق بكائن لا مرئي، فمن الضروري تصور سماته، بقدر ما يمكن للامرئي أن يُتصور. فإذا كان الشيطان أقوى صورة عن القبح، ينبغي رسم وجه مفرط في البشاعة، ولكن هناك صوراً متعددة البشاعة. ومن حسن الحظ فإننا نعلم أن الشيطان يشبه الجاحظ. فإذا صورنا هذا نكون قد صورنا ذاك في ذات الوقت، وهكذا يكتمل الدور. ربما حان الوقت لنذكر إحدى النوادر : أرادت امرأة أن تنحت صورة الشيطان على حليها؛ وعندما تعذر على الصانع أن يجد نموذجاً يقلّد، خرجت المرأة إلى الطريق، ولما وقعت عيناها على الجاحظ أتت به إلى الصانع قائلة : «مثل هذا»[97].

الجاحظ صورة عن الشيطان، إنه يقوم مقامه، إنه الشيطان. فإذا وقع عليه الاختيار، من بين كل المخلوقات التي تمر في الطريق، فلأن بينه وبين الشيطان شبهاً قوياً يجعله قابلاً لأن يستخذم كنموذج. المرأة لا تريد نحت صورة الجاحظ على حليها، وإنما صورة الشيطان؛ وعندما أشارت إلى الجاحظ فإنها كانت تعني الشيطان[98]. وعندما ستظهر حليها لرفيقاتها لن تنطق باسم الجاحظ (فهي لا تعرف حتى اسمه)، وإنما ستكتفي بأن تظهر صورة الشيطان، تلك الصورة التي ستعتبر أنها صورة منقولة عن الشيطان لا عن كائن بشري يشبهه. ستذكر المرأة اسم الشيطان مبتسمة.

لن تثير هذه النادرة دهشة القارئ : إنها **تلائم** الجاحظ. فقد عرض للقواعد التي ينبغي اتباعها لاختراع نادرة أو وضع نص تحت اسم مستعار. وقبل أن نعرض لما قاله في هذا

96. انظر على سبيل المثال، حسن السندوبي، أدب الجاحظ، القاهرة، 1931، ص 2.

97. Ch. Pellat, *Le Milieu basrien et la formation de Jâhiz*, p. 57.

98. «مثل هذا» : يشير لفظ مثل إلى أنه ليس هناك تطابق، وإنما تشابه بين الجاحظ والشيطان، أو إذا شئنا فلنقل بين الجاحظ وصورة الشيطان التي ستنحت. يمكننا أيضا أن نفسره كتطابق؛ فلو أن المرأة جاءت بالشيطان ذاته لقالت للصانع : «مثل هذا».

الباب، ربما من المفيد أن نرى كيف صيغ مفهوم التلاؤم في شعر النسيب.

أسماءُ النَّسيب

خصص الشاعر جميل معظم أشعاره للتغني بامرأة واحدة، هي بُثينة. لذا كان يدعى جميل بثينة؛ كان الإسمان لا يفترقان، مثل إسمي تريستان وإيزولد، وأبيلار وإيلوييز. يقال إن جميلاً لم يمتلك بُثينة، وإنما تملك اسمها؛ اسم امرأة، وليس المرأة. إنه اسم موقوف عليه[99]؛ فإذا استعمله شاعر آخر، فمن قبيل التطاول والاغتصاب. وكل من أراد أن ينسب أبياتاً إلى جميل لابد وأن يذكر اسم بُثينة. ولا يمكن للمتلقي الذي تعود اقتران جميل ببثينة أن يفطن أنه بصدد انتحال.

ليس هذا شأن أسماء التأنيث الأخرى، فبما أنها لا تقوم في موقع بعينه، ولا تقترن بهذا الشاعر أو ذاك، فهي شاغرة وفي المتناول. إنها تشكل المعين الذي ينهل منه الشاعر الاسم الذي يلائمه (يتوقف الاختيار في بعض الأحيان على مقتضيات الوزن أو القافية)[100]. ومع ذلك فيلزم تجنب ذكر الأسماء الثقيلة اللفظ كَبَوْزَع[101]. ما مصدر ثقل هذا الإسم على اللسان؟ ذلك لمجرد أنه لا ينتمي إلى ميدان الشعر، الذي لا يسمح إلا بعدد قليل من الأسماء التي يمكن أن نذكر قائمتها بتفصيل[102]، وأشهرها ليلى وهند وفاطمة. هذه الأسماء، كما يقول ابن رشيق، «تحلو في الأفواه»، وهذ يعني أنها تتمتع بوقع جمالي يرجع للسياق الشعري الذي تدرج فيه على الأغلب. إذا أراد الشاعر أن يحدث وقعا في نفس المتلقي، ينبغي عليه أن يدخل تحويراً على اسم المرأة التي يتغنى بها إذا لم يكن هذا الإسم **شاعرياً**. فذكر ليلى معناه تضمين كل الأشعار التي يرد فيها هذا الإسم، ومن ثمة إبراز وفاء الشاعر للتراث الشعري. بناء على ذلك، فإن الإسم الشخصي ينبغي أن يعتبر مجرد اسم عام، مجرد رمز لا يدل على امرأة بعينها وإنما على النسيب. وربما أتى الشاعر بأسماء لكثير من النساء في قصيدته تأكيداً على تعلقه بالتراث الشعري[103].

لابد وأن يثير هذا الأمر عجب أولئك الذين يعتقدون أن قصيدة الغزل تخاطب امرأة

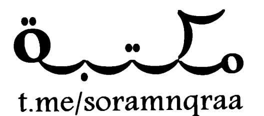
99. ابن رشيق، **العمدة**، II، ص 116.

100. نفس المرجع والصفحة.

101. نفس المرجع والصفحة.

102. نفس المرجع والصفحة.

103. نفس المرجع والصفحة.



ولا تخاطب إلا امرأة بعينها. ولربما تساءلوا عما إذا كانت مختلف الأسماء الواردة في القصيدة ألقاباً لنفس المرأة، أو ما إذا لم يكن الشاعر وفياً في حبه. تصدر هذه الأسئلة عن اعتقاد ساذج بأن قصيدة النسيب تعبر عن عواطف الشاعر[104]. مثل هذه الفكرة كانت بعيدة عن اهتمامات النقاد العرب؛ وبتعبير أصح، فهم لم يكونوا يطرحون هذا السؤال إلاّ لينفوا أهميته وليعترفوا بأن من العبث التطرق إليه، لأن صدق المتكلم لا يمكن أن يعرف من خلال النص[105].

قد يعترض علينا بأن الشاعر، بالرغم من ذلك، يعطي في أبياته صورة عن نفسه وعن المرأة التي يتغنى بها. ومع ذلك فإن هذه الصورة أبعد من أن تكون صورة شخصية. إن كلام الشاعر وكلام المرأة (عندما يكون هناك حوار) لا يحيدان عن قواعد محدودة؛ هذا ما يؤكده ابن رشيق عندما يقول : «العادة عند العرب أن الشاعر هو المتغزل المتماوت، وعادة العجم أن يجعلوا المرأة هي الطالبة والراغبة المخاطبة، وهنا دليل كرم النحيزة في العرب وغيرتها على الحرم» [106].

بعبارة أخرى فسلوك الرجل يطبعه تدفق الرغبة وظهورها، أما تصرف المرأة فيتسم برفض الرغبة. ينتج عن هذا أن المرأة لا يمكنها مبدئياً، أن تنظم قصيدة في النسيب ! إنها موضوع للنسيب ولا يمكنها أن تكون ذاته الفاعلة، لأن الرجل هو الذي يبادر بالطلب؛ والشاعر يتكفل بأن ينسب إليها الكلام الذي يلائم وضعيتها كامرأة. دور الشاعر هو أن يبادر بالطلب وأن يكرر المساعي إغراءً للمرأة، ولكن على هاته أن تقاوم بضراوة. وفي نهاية الأمر فإن قصيدة النسيب تروي قصة رغبة غير متبادلة[107].

عندما تكون هناك قاعدة من هذا النوع فلابد أن يظهر من يخل بها. هذا ما سيفعله عمر ابن أبي ربيعة الذي يغير من موقع الأدوار، فيصف نفسه كموضوع لرغبة المرأة، وبدل أن يلقى الاعتراض كما جرت العادة، فإنه يُلفي القبول. إنه ينسب إلى المرأة «التي تنسب به» كلاما لا يلائم وضعيتها الشعرية كما حددها التراث الشعري. وقد لفتت أبياته، التي ننظر إليها كإخلال بالقاعدة، الانتباه إلى هذه القاعدة، مادامت القاعدة تتضح بفعل الكلام الذي

104. خلف المخاطبة الصريحة (المرأة) لقصيدة النسيب، هناك مخاطب آخر، وهو ضمني؛ إنه هاوي الشعر الذي غالباً ما يكون ناقداً في نفس الوقت. هذا المستوى من التواصل والتخاطب هو الذي يهم البويتيكا، وهو المستوى الذي تدخل فيه صناعة الشعر ويتم فيه الحكم على مهارة الشاعر وفنه.

105. قدامة، **نقد الشعر**، ص 146؛ حازم، **منهاج**، ص 76. انظر :
A. Kilito, «Sur le métalangage métaphorique des poéticiens arabes».

106. **العمدة**، II، ص 118.

107. نفس المرجع والصفحة.

يخضع لها مثلما تتضح بذلك الذي يخرقها.

لا يتجلى هذا الاتفاق فحسب فيما يتعلق بوصف المرأة، وإنما نلحظه كذلك عندما يتحدث الشاعر عن جسمه. العاشق المتيم لابد وأن يكون نحيل الجسم؛ فعلى هذا النحو يصف أحد الشعراء نفسه :

إن في برديّ جسما ناحلاً لو توكأت عليه لا نهدم

والحال أن هذا الشاعر كان ضخم الجثة! مما يثير الانتباه إلى البون الذي يوجد بين حالة جسمه والوصف الذي يعطيه عنها. وإذا ما قارنا البيت بالجسم وجدنا أنه يطابقه بمعنى مزدوج؛ الشاعر المقصود هنا ليس نحيل الجسم، وكما أنه كذب بشأن ضخامة جسمه فإننا سنعتقد أنه كذب كذلك في حبه[108]. الجسم يخون الشاعر، ويكشف عن غلبة العُرف الشعري؛ بإمكان الشاعر أن يقول كلاماً ملائماً، لكن ليس بإمكانه أن يقد جسمه وفق كلامه. وهكذا فالنسيب ميدان **تضليل مقنن**، وتلك نتيجة لا محيد عنها للوفاء للتراث الشعري. ومجمل القول فإن الشاعر عاشق لكل النساء اللواتي تغنى بهن من تقدموا عليه.

أسماءُ النادرة

نجد في كتاب **البخلاء** للجاحظ ملاحظات حول الانتحالات تتخذ منطلقها من تأمل للنوادر، أو بتعبير أدق، من البحث عن مدى إمكانية نقل النوادر مع ذكر اسم بطلها. يقول : « وقد كتبنا لك أحاديث كثيرة مضافة إلى أربابها، وأحاديث كثيرة غير مضافة إلى أربابها، إما بالخوف منهم وإما بالإكرام لهم»[109].

لماذا هذا الاهتمام باسم البطل ؟ وما هي العلاقة التي توجد بين النادرة وبين هوية الشخصية التي تحركها ؟ يميز الجاحظ بين نوعين من النوادر، بين ما يمكن أن ندعوه نوادر **معتمة**، وما يمكن أن نسميها **شفافة**.

الأولى ليس فيها «دليل على أربابها ولا هي مقيدة أصحابها»[110]. ولا يجد الجاحظ حرجاً في نقلها لأنه حتى ولو أمكن معرفة أربابها فلا سبيل إلى بلوغهم. إن هذه النوادر منغلقة على نفسها وعلى العلاقة التي تربط عناصرها، وهي لا تحاول الخروج عن انغلاقها.

108. انظر : طه حسين، **حديث الأربعاء**، القاهرة، دار المعارف، الطبعة العاشرة، بدون تاريخ، ص 207.

109. **البخلاء**، ص 8.

110. نفسه، ص 7.

وبعبارة موجزة، فهي بخيلة. ليست هناك أية قوة خارجية تنزعها عن حركة عناصرها لتُضبط الشخصية التي حركتها أو الفرصة التي انبعثت فيها. وبما أنها لا تنشد إلى ما هو خارج عنها، فإن بإمكان الجاحظ أن يقحمها في كتابه، ولكن من غير أن يخفي أسفه. ذلك أن النوادر «ليس يتوفر أبداً حسنها إلاّ بأن يعرف أهلها، وحتى تتصل بمستحقها وبمعادنها واللائقين بها، وفي قطع ما بينها وبين عناصرها ومعانيها سقوط نصف الملحة وذهاب شطر النادرة»[111].

«ملحة» النوادر تتأتى أساساً من العلاقة **المادية** التي يمكن أن تكون لنا مع شخصيات النادرة. ها نحن نتبين نوعاً من اللاتكافؤ بين الجاحظ الذي يعرف «إطار» الأحاديث، وبين القارئ الضمني، الذي لابد وأن يجهل الشخصيات التي تعلق بها الأمر، فيقتصر على النص، وعليه وحده.

لا وجود لهذا اللاتكافؤ عندما يتعلق الأمر بالنادرة الشفافة التي تتعلق بشخصيات معروفة سواء عند القارئ وعند المؤلف. إن هذه النادرة لابد وأن تكشف عن هوية الشخصية حتى ولو لم تُسَمّ أو حتى لو أخفيت وراء اسم زائف، «لأن ههنا أحاديث كثيرة، متى أطلعنا منها حرفاً عُرف أصحابها، وإن لم نسمهم ولو لم نُرد ذلك بهم، (...) وليس يفي حُسنُ الفائدة لكم بقبح الجناية عليهم؛ فهذا باب يسقط البتة ويختل به الكتاب لا محالة، وهو أكثرها باباً وأعجبها منك موقعاً»[112].

تتمتع النادرة الشفافة بقدرة على الإحالة لا تخطئ. ولابد لها مهما كانت حيطة المؤلف، أن تحيل إلى اسم سرعان ما يخطر ببال القارئ. من الأفعال والأقوال ما لا يمكن أن يصدر إلاّ عن شخص معين، وعند ذكرها تُفضح هوية ذلك الشخص. وبعبارة أخرى، إن صفات معينة تحيل إلى اسم تحمل عليه، وإن التعرف على هذا الإسم يزيد من حدة مفعول النادرة التي تنفتح على مجال واسع غني بنوادر مماثلة بطلها هو ذلك الشخص نفسه.

النادرة المعتمة تعيش حياتها الخاصة، ولكنها حياة جذباء فقيرة. إنها حياة عقيمة ليس لها امتداد خارجي. أما النادرة الشفافة، فحتى لو حجبناها وأخفيناها فلا شيء يحميها. وسرعان ما يتدفق امتلاؤها ليكشف عن روابط ضرورية تكون بالنسبة للملاحظ مصدر انتفاع والتذاذ.

111. المرجع نفسه والصفحة نفسها.

112. نفس المرجع والصفحة.

إضافة إلى هذين النوعين من النوادر يمكن أن نتبين نوعاً ثالثاً هو النادرة **النموذجية** التي تدور حول شخصية أصبح اسمها علامة على خصلة أخلاقية أو صفة من الصفات، كالجمال والغباوة والكرم والبخل... فبما أنها مثال على تلك الوظيفة أو لتلك الصفة، تنسب إليها أقوال وأفعال توسع من مجال فعاليتها؛ إنها مرتع خصب لميلاد مثيلات مزيفة لا يحدّ عددها حد، ولا يميزها عن الأبناء الشرعيين مميز، هذا في حال ما إذا استطعنا أن نتعرف على هؤلاء، وهو أمر يظل بعيدا عن اليقين. يقول الجاحظ : « ولم نر الأمة أبغضت جواداً قط ولا حقرته، بل أحبته وأعظمته. بل أحبت عقبه، وأعظمت ـ من أجله ـ رهطه. ولا وجدناهم أبغضوا جواداً لمجاوزته حدّ الجود إلى السّرف ولا حقرته، بل وجدناهم يتعلمون مناقبه، ويدارسون محاسنه، وحتى أضافوا إليه من نوادر الجميل ما لم يفعله، ونحلوه من غرائب الكرم ما لم يكن يبلغُه (...) نعم وحتى أضافوا إليه كلّ مديح شارد، وكلّ معروف مجهول الصاحب. ثم وجدنا هؤلاء بأعيانهم للبخيل على ضد هذه الصفة، وعلى خلاف هذا المذهب. وجدناهم يبغضونه مرة، ويحقّرونه مرة، ويبغضون ـ بفضل بغضه ـ ولده، ويحتقرون ـ بفضل احتقارهم له ـ رهطَه، ويُضيفون إليه من نوادر اللؤم ما لم يبلغْه، ومن غرائب البُخل ما لم يفعله»[113].

إن الصورة النموذجية، بما هي معيار، ذات جاذبية جشعة؛ فهي تحتضن كل ما يقع في حدود مجالها. إنها صورة فارغة وعطش لا يروى، وكلما سنحت لها الفرصة تمتلئ بمضامين جديدة، دون أن تنبذ المضامين السابقة. غير أن هذا الامتلاء يتمشى مع اقتصاد في الكلام. بما أن الصورة النموذجية معروفة سواء لدى القارئ وعند المؤلف، فهي لا تتطلب تفصيلات في ذكر أوصافها. والإسم الذي تتمثل فيه إشارة واضحة إلى خلفية يسهل التعرّف عليها. فالنادرة النموذجية، شأنها شأن الشفافة، تنفتح على سلسلة من الحكايات التي تظهر فيها نفس الشخصية؛ وهي مكسوة بغطاء ليِّن بعيد الامتدادات. وإن نسبة القول أو الفعل للصورة النموذجية لا يمكن أن يؤدي إلى نتائج وخيمة، سواء فيما يتعلق بالصورة ذاتها أو فيما يتعلق بمن ينسبها. إن ما يميز الصورة النموذجية هو طابعها اللامكاني واللازماني[114]. إنها تعيش حياة هادئة لا تلحقها لواحق ولا يغير هويتها تغيير. فيوسف فاتن على الدوام ونيستور لم يعرف الشباب على الإطلاق !

113. نفسه، ص 158.

114. R. Barthes, *S/Z*, p. 75 - 76.

ما هي القواعد التي ينبغي أن يتبعها واضع النوادر، والمزيف بصفة عامة ؟ هناك أولا ملاءمة تتعلق بالأسلوب ينبغي مراعاتها، وهذا ما يشير إليه الجاحظ إذ يقول : «وإن وجدتم في هذا الكتاب لحناً، أو كلاماً غير مُعرب، ولفظاً معدولاً عن جهته فاعلموا أنا إنما تركنا ذلك لأن الإعراب يبغّض هذا الباب، ويخرجه من حدّه. إلاّ أن أحكي كلاماً من كلام متعاقلي البخلاء وأشحاء العلماء، كسهل بن هارون، وأشباهه»[115].

إن الأسلوب الرفيع لا يلائم إلاَّ الشخصية التي تنتمي إلى مجال البلغاء؛ وخارج هذا المجال، ينبغي نهج أسلوب عامّي. ونلاحظ أن اختيار الأسلوب يتوقف على صورة الشخصية التي نريد أن نسند إليها الكلام. ينبغي أن نضيف إلى هذا أن مسألة الملاءمة تهم كذلك اختيار الشخصية. ذلك أن نجاح النادرة يتوقف أساساً على هذا الاختيار : فـ «لو أن رجلاً ألزق نادرة بأبي الحارث جمين والهيثم بن مطهر وبمزبد وابن أحمر، ثم كانت باردة لجرت على أحسن ما يكون، ولو ولد نادرة حارة في نفسها مليحة في معناها، ثم أضافها إلى صالح بن حنين وإلى ابن النوّاء وإلى بعض البغضاء، لعادت باردة ولصارت فاترة، فإن الفاتر شر من البارد»[116].

حرارة النادرة أو برودتها نتيجتان مباشرتان لاختيار الشخص الذي نسبت إليه. للإسم قوة سحرية تتحكم في موقف المتلقي. عندما يتعلق الأمر باسم رجل مرح، فإن المعاني التي ترتبط به ستقفز مباشرة. وسيرتسم أفق مألوف يحصر الانتباه في حدوده ويخلق مقدماً حالة تقبل لمحتوى النادرة التي ستتخذ بفعل ذلك قيمة كبرى. أما عندما يتعلق الأمر ببغيض، فإن المتلقي سينزعج، أو بالأحرى فإنه سيهيأ تهييئاً سيئا سيجعله يتقبل النادرة ببرودة ويبخس قيمتها. وهذا مهما كانت الخصائص التي تتمتع بها في حد ذاتها.

تصدق هذه الملاحظة على أنواع أخرى (Genres) كالموعظة التي تستمد قوتها لا من أسلوبها الاحتفالي الرصين فحسب، وإنما كذلك من الشخص الذي تنسب إليه. يؤكد الجاحظ أن كلام الوعظ لا يُتلقى على نفس النحو بحسب ما إذا كان يصدر عن زاهد أو ماجن. يقول : «وكما أنك لو ولدت كلاماً في الزهد وموعظة الناس، ثم قلت : هذا من كلام بكر بن عبد الله المزني وعامر بن عبد قيس العنبري ومؤرق العجلي ويزيد الرشاقي، لتضاعف حسنه ولأحدث له ذلك النسب نضارة ورفعة لم تكن له. ولو قلت: قالها أبو بكر

115. **البخلاء**، ص 40.

116. نفسه، ص 7.

الصوفي أو عبد المؤمن أو أبو نواس الشاعر أو حسين الخليع، لما كان لها إلا مالها في نفسها، وبالحَرَى أن تغلط في مقدارها فتبخس من حقها»[117].

لا يتخذ الكلام القيمة ذاتها بحسب ما إذا نسب إلى هذا الشخص وليس إلى غيره[118]. فمن اللازم اختيار الإسم الذي سيتبنى الكلام، والذي سيحدد موقف المتلقي إزاءه. وبصفة عامة، فإن الخطاب، مهما كان النوع الذي ينتمي إليه، هو مجال اهتزاز وانتظار مقلق واستعداد احتمالي متوحش؛ ولن يوقف هذا التساؤل المحير ويحدد دلالة الخطاب العائمة إلا الانتساب إلى اسم بعينه. فكأن الخطاب، إن هو لم يحمل اسم مؤلفه، يكون مصدر خطورة ويصير أرضاً غريبة تحار فيها الأقدام، وتختلط الاتجاهات، لغياب نقطة مرجعية مضمونة.

يمكننا أن نقول، انطلاقاً من هذا، إن المتلقي مضطر، أمام خطاب ما أن يقوم بعمليتين: العملية الأولى عندما يهتم بالخصائص الأسلوبية التي تجعل العبارة منتمية إلى نوع بعينه، وهذا يساهم في حصر المعنى. ولكن بالرغم من هذا الحصر فإن الخطاب ما يفتأ يتحرك. ولن يتوقف مدّ حركته إلاّ عندما يرسيها اسم مؤلفها في مرسى معروف، حيث تقود الطرق إلى أمكنة معهودة (وهذه هي العملية الثانية).

كل نوع تحفّه أسماء عديدة؛ والخطاب الذي ينتمي لنوع معين لا يجوز أن ينسب إلا لأحد هذه الأسماء. وهذه الأسماء التي يمكن لأحدها أن يحل محل الآخر، ترتبط مع النوع الأدبي ارتباطاً مبنياً على الكناية، بل إنها ما يشكل جوهره. وعندما تحتجب فإن قيمة الخطاب التي تستمد مصداقيتها من وجود تلك الأسماء تنتقص انتقاصا شديداً.

ينتج عن ذلك أن المؤلف لا يمكنه أن يهجر النوع الذي حصره داخله الاعتقاد الشائع والذي حط فيه نهائياً. الحركة أمر محظور عليه. يمكن أن ننسب إليه ما شئنا من نصوص ذلك النوع، ولكنه عاجز أن ينتقل إلى بيئة أخرى ليست بيئته ولا تبقى له فيها قيمة كبرى. الكوكب المنعزل الذي يقطنه ينفرد بمادته ودورانه وحركات أجسامه، وعندما نرغمه على

117. نفسه، ص 7 - 8.

118. «قد يكون نفس الكلام طليقاً عند هذا الخطيب، أخرق عند الأخر، متغطرساً عند الثالث».

Quintilien, *Institution oratoire*, IV, Liv. XI, 37.

يقول F. Ast : « إن معنى كتاب أو مقاطع جزئية من الكتاب، يتحدد بصفة خاصة بذهنية مؤلفه وميوله؛ فالذي أدركها وألفها هو الكفيل وحده بفهم كل فقرة في المعنى الذي أعطاه إياها مؤلفها. فمعنى مقطع لأفلاطون، على سبيل المثال، سيخالف معنى مقطع آخر لأرسطو يكاد يشبه المقطع الأول معنى ولفظاً (...). وهكذا فليس اللفظ وحده، وإنما المقاطع الجزئية المتشابهة، يختلف معناها باختلاف الاقترانات». أورده :

T. Todorov, in *Symbolisme et interprétation*, p. 151. note 1.

التحرك في كوكب آخر فإنه يمشي مترنحاً وسط هواء لا يستنشق ويطفو دون أن يقوى على الإمساك بشيء. من المتعذر أن ننسب إلى الرجل الكريم النموذجي صفات البخل، وبالمثل فإننا لا ينبغي أن ننسب إلى مؤلف مشهور بمجونه موعظة. فإذا ما فعلنا فإن المتلقي سينزعج ويخيب ظنه من جراء نقل المؤلف إلى مكان لا عهد له به. والأدهى من ذلك أن هذه النسبة من شأنها أن تبعث المتلقي على الحذر وتجعله يتساءل عما إذا كنا نسخر منه إذ نعرض عليه نصاً منحولاً. سيكون ذلك ذنباً لا يغتفر للمزيف الذي سيجد النتيجة المتوخاة غارقة في بحر من الشكوك، هذا إن لم يلق الإعراض التام؛ ذلك أن الزاهد في عين المتلقي لا يضع النوادر،كما أن الماجن لا يلقي موعظة[119].

ومع ذلك فإن الوقائع قد تخيب الظنون. وبالفعل، فإن الشاعر أبا نواس قد نظم كثيراً من الأشعار الداخلة في باب الزهد. لكن من يذكره لا يذكر منه هذا الجانب. فقد كان يعتبر أيام الجاحظ (وإلى اليوم) شخصاً منحرف الخلق يعاقر الخمرة ويتغنى بفتنة الغلمان. لقد ارتسمت عنه صورة راسخة لا مكان فيها للمظاهر المخالفة التي من شأنها أن تعكر صفو صورته النموذجية. وبناء على ذلك فيمكننا أن ننسب إليه خمريات أونوادر مشبوهة، لا «كلاماً في الزهد»، فإذا ما فعلنا فإن القارئ لابد وأن يتعثر : فإما أنه سينظر إلى القولة المعنية بالأمر على أنها خاطئة، أو أنه سيفترض فيها نية سيئة أو محاكاة ساخرة. وفي جميع الأحوال فإنه سيرى فيها جمعا بين المتضادات، واقتحاما لدخيل لملكية خاصة دخوله إليها من المحرمات.

المؤلف الحق

إذا كان الإسم النموذجي سجين مسار محتوم، وإذا كان لا يقوى على تجاوز الخطاب الذي يحدده، فليس الأمر كذلك بالنسبة لذلك الشخص الذي يُدير الأمور في الخفاء. فالمزيف، الذي هو في الوقت ذاته المؤلف الفعلي (سنرى فيما بعد أن هذه الصفة ليست صحيحة تمام الصحة)، ليس مقيداً بنوع بعينه، ويمكنه أن ينتقل بخفة ومهارة من نوع لآخر، آخذاً من كل نوع ما يريد بطلاقة ترجع لمعرفته بالنصوص وقواعد النسبة. وبالرغم

119. خارج الأنواع الأدبية كانت مسألة الملاءمة تطرح أيام الجاحظ فيما يتعلق بممارسة الطب كذلك. كان ينبغي للأطباء أن يكونوا مسيحيين. صحيح أن بعضهم كان مسلما، إلا أن المرضى كانوا يتجنبونهم، حتى وقت انتشار الوباء. سئل أحدهم، «وكان طبيباً فأكسد مرة. فقال له قائل : «السنة وبئة والأمراض فاشية، وأنت عالم ولك صبر وخدمة، ولك بيان ومعرفة، فمن أين يؤتى في هذا الكساد ؟ قال : « أما واحدة فإني عندهم مسلم؛ وقد اعتقد القوم قبل أن أتطبب، لا بل قبل أن أخلق، أن المسلمين لا يفلحون في الطب؛ واسمي أسد، وكان ينبغي أن يكون اسمي صليباً، وجبرائيل ويوحنا وبيرا؛ وكنيتي أبو الحارث، وكان ينبغي أن تكون أبو عيسى، وأبو زكريا، وأبو ابراهيم». **البخلاء**، ص 102.

من ذلك فإن وضعيته لا تخلو من التباس : إنه حامل قول يمكن أن يضعه غيره، وينبغي، بكل دقة، أن ينسب إلى آخر. صحيح أنه رغم كونه مزيِّفاً، فهو المؤلف الفعلي للقولة؛ ولكن المؤلف الزائف، ذلك الذي أعار اسمه، هو وحده المؤلف الحق لأنه هو وحده الذي يستطيع أن يدعي اسم المؤلف، النموذج الأصلي والمؤسس اليقيني. أما المزيف، فإنه بإخفائه ذاته وتغليفه لعبته، فإنه يظهر كامتداد زائد، وكائن طفيلي.

لقد سبق أن رأينا أن الجاحظ يذكر، سواء فيما يتعلق بالموعظة أو بالنادرة، أسماء نموذجية كثيرة، ومع ذلك فعددها محدود. أما المزيفون فلا حصر لهم. في متناول الجميع أن يولد كلاماً، بدءاً من قارئ الجاحظ («وكما أنك لو ولدت كلاماً...»)، ولكن شريطة وضع هذا الكلام على لسان مؤلف حجة. في متناول كل متكلم أن يضم الألفاظ والجمل، ولكن قبول العملية يتوقف على ذكر الإسم المناسب واللائق. وهكذا يمكن للكلام أن ينمو ويتزايد، بيد أن عدد المؤلفين محدود وينبغي أن يظل كذلك. لكل نوع أعلام هي القادرة وحدها على أن تجعل الكلام مقبولاً، ما دامت تتمتع بخلفية نصية معترف بها. وفي نهاية الأمر، فإن ممارسة النسب المزيف يمكن أن تعتبر تمجيداً لماض مرصع بمؤلفين مشهورين ينبغي اتباع درسهم، أي خطابهم.

إن الكلام المنحول ينظر صوب المؤلف الفعلي مثلما ينظر صوب المؤلف الحق. وعلى الأول أن يخلي المكان للثاني الذي يخول تأويلاً يقوم على الارتباط بالصورة التي يعطيها عنه أفقه النصي. ولكن، بما أن هنالك مُؤَلِّفَيْن، فهناك كلامان أو بالأحرى تأويلان ممكنان لنفس الكلام حسبما إذا اعتبرنا المؤلف الفعلي أو المؤلف الحق. غير أن التأويل المزدوج لا يمكن أن يتم إلاّ إذا تبين الغش.

انطلاقا من هذه المقدمات، لا يمكن للكلام أن يكون تعبيراً عن مؤلفه المزدوج الرأس. فمن ناحية لا يتبناه المؤلف الفعلي، أو على الأقل يحترس من تبنيه بوضوح؛ إنه يسهر على توليده، لكنه لا يود تبنيه، بل إنه يحرص على ألا تلصق به تهمة الأبوة. ومن ناحية أخرى فإن المؤلف الحق، رغم أنه يلعب دور الضامن، فإنه لا يكون دوماً هو المؤلف الوحيد الذي يمكننا أن ننسب إليه الكلام (سبق أن رأينا فيما يتعلق بالموعظة والنادرة أن النسبة يمكن أن تكون إلى أسماء كثيرة). إن انتقال الكلام من شخصية إلى أخرى لا يؤدي إلى خلل في التأويل إذا كانتا معاً شخصيتين نموذجيتين داخل ذات النوع.

الفصل السابع

الجَاحِظ ومَسْألة التّزييف

الحساد

ما أكثر مؤلفي الكتب المنحولة الذين لم يعترفوا بتزويرهم، والذين لم يطلعوا أحداً على أسرارهم، اللهم بعض الأصدقاء الذين تمكنوا ـ لتلك المرة ـ من كتمان السر. أقل من هؤلاء كثرة أولئك الذين افتضح أمرهم بسبب هفوة في النص أو في شخصية الراوي. ولكن ما أقل أولئك الذين اعترفوا، من تلقاء أنفسهم، بأنهم وضعوا نصوصاً منحولة. ينتمي الجاحظ لهذا الصنف الأخير، فهو يعترف، في إحدى رسائله[120]، بأنه نسب بعضاً من كتبه إلى مؤلّفين سابقين. تعطينا هذه الرسالة مؤشرات لا تخلو من فائدة حول الشروط التي كان الكِتاب يظهر فيها أيام الجاحظ وينشر.

كان الكتاب يُتداول بفضل راوية، وكان هذا الشخص ينسخه بإملاء من المؤلف الذي يجيز روايته. لن يصبح المرء راوية ما لم يرتأ المؤلف أنه أهل لذلك. وكانت الإجازة تخول الراوية حقاً على الكتاب : إنه يصبح أهلاً لأن «يتأدب به» فيجيز آخرين لروايته. وهكذا كان عدد الرواة يتضاعف (وكان الحصول على أكثر ما يمكن من الإجازات شرفاً يتسابق عليه)[121]. وكان على كل راوية جديد أن يذكر، إلى جانب اسم المؤلف (الأب) اسم

---

120. الجاحظ، «كتاب فصل ما بين العداوة والحسد»، **رسائل الجاحظ**، I، ص 350.

121. كان الكتاب يدرس بقصد روايته. وكان على من يعتزم الرواية أن يقوم أحياناً برحلة طويلة لملاقاة المؤلف والحصول على إجازته. وقد تتعلق الإجازة بكتاب بعينه أو بمجموع المؤلفات.
I. Goldziher, *Etudes sur la tradition islamique*, p. 232 - 238.

الأوصياء الذين «قرأ عليهم» الكتاب.

لم يكن نشر الكتاب ليتم دون أن يجر على صاحبه بعض المضايقات. كان الجاحظ على علم بما ينتظره عندما ينوي وضع كتاب باسمه، إذ كان الحساد «يهتاجون عند ذلك اهتياج الإبل المغتلمة، فإن أمكنتهم حيلة في إسقاط ذلك الكتاب عند السيّد الذي ألف له فهو الذي قصدوه وأرادوه»[122]. فإذا كان الأمير «حاذقاً فطناً»[123]، فإن قيمة الكتاب لا تنتقص في عينيه ويخيب مسعى الحساد. وعندما تملأ قلوبهم الضغينة ينتقلون إلى حيلة ثانية فإذا هم «سرقوا معاني ذلك الكتاب وألفوا من أعراضه وحواشيه كتاباً، وأخذوه إلى ملك آخر، ومتّوا إليه به، وهم قد ذمّوه وثلبوه لما رأوه منسوباً إليّ، وموسوماً بي»[124].

نشر كتاب يعرض للطعن في مرحلة أولى، ثم للسرقة في مرحلة ثانية. فكيف السبيل إلى تفادي هذا الجور، وكيف الحفاظ على الكتاب من الطعن والسرقة ؟ أنجع وسيلة هي نسبته إلى مؤلف قديم حفّه الزمن بالمجد والشرف. يقول الجاحظ : «وربما ألفت الكتاب الذي هو دونه في معانيه وألفاظه، فأترجمه باسم غيري، وأحيله على من تقدمني عصره مثل ابن المقفع والخليل، وسَلْم صاحب بيت الحكمة، ويحيى بن خالد، والعتّابي، ومن أشبه هؤلاء من مؤلفي الكتب، فيأتيني أولئك القوم بأعيانهم الطاعنون على الكتاب الذي كان أحكم من هذا الكتاب، لاستنساخ هذا الكتاب وقراءته عليّ، ويكتبونه بخطوطهم، ويصيرونه إماماً يقتدون به، ويتدارسونه بينهم ويتأدبون به، ويستعملون ألفاظه ومعانيه في كتبهم وخطاباتهم، ويروونه عنّي لغيرهم من طلاّب ذلك الجنس فتثبت لهم به رياسة، ويأتم بهم قومٌ فيه؛ لأنه لم يترجم باسمي، ولم يُنسب إلى تأليفي»[125].

إذا كان المؤلف، في أعين المعاصرين له، منافساً ينبغي التنقيص من قيمته، فإن المؤلف القديم حجة تحظى بحسن التقدير. الأموات عادة ما يكونون مصدر معرفة، وليس من العسير، عند اقتضاء الحال، التماس العذر لأغلاطهم وهفواتهم. هذا بالإضافة إلى أن هناك كثيراً من الأمور يمكن فعلها بكتاب ميت، إذ يمكن استنساخه، وقراءته على راوية (أو

122. كان المؤلف يضمن مدخوله بإهدائه كتبه لأمير يحميه ويكافئه. حول هذا الأمير الذي له «المقدرة على التقديم والتأخير، والحطّ والرفع والترغيب والترهيب» (**رسائل الجاحظ**، I، ص 350)، يسود جو من الحسد والضغينة إلى حد أن الأمر لم يكن يتطلب فحسب مهارة أدبية، وإنما على الخصوص، حذقاً في التآمر والتواطؤ.

123. الجاحظ، «كتاب فصل ما بين العداوة والحسد»، **رسائل الجاحظ**، I، ص 350.

124. نفس المرجع والصفحة.

125. نفسه، ص 351.

راوية مزور)، والسعي وراء الإجازة في تعليمه، كما يمكن على الخصوص، التنازع حول معناه. بفضل شهرة المتقدمين، ينجو الكتاب بصفة عجيبة من الطعن ويفلت من السرقة.

يتقي الجاحظ شر الحساد بلجوئه إلى النسبة المزيفة. وبالرغم من ذلك، فهو لا يرضى عن هذا كامل الرضى : إن الراوية لا يتمتع، إذا قيس بالمؤلف، إلا بمنزلة ثانوية. حقاً يُبحث عنه ويذكر اسمه عندما يُنقل الكتاب، لكنه لا يتمتع بـ «فضيلة من استنبط»[126]، تلك الفضيلة التي ترجع للمؤلف. صحيح إن بإمكان الجاحظ أن يقول لنفسه إنه انتصر على المشاركين له في الصناعة، وإنه ليس أقل شأناً من المتقدمين عليه، وإن الحسد وحده هو مصدر الضغينة التي يتعرض لها عندما يتبنى كتبه باسمه، خصوصاً وأن هذه الكتب أكثر متانة من تلك التي ينسبها إلى مؤلف يستعير اسمه. ولكن، بما أنه لا يلقى النجاح إلا خفية وبطريقة التفويض، فإن متعته المتسترة، بدل أن تجلب له الرضى، تدفعه إلى المرارة والحزن. إذ لا ينال، كراوية لكتاب من تأليفه هو، إلا جزءاً ضئيلا من المجد الذي حظي به غيره. حينئذ يتوجه بضراوة لمؤاخذه المؤلف الذي استعار منه اسمه، ذلك الميت الذي يستمر في البقاء بفضل ما يمتصه من دم الأحياء. ولكن إذا فضحه، فإنه سيفضح أمره في ذات الوقت. وعلى كل حال فليس أمامه إلا اختياران : إما أن يتعرض لنقمة الأحياء، أو لشره الأموات. لا يقي الانتحالُ الكتابَ من نقمة الحساد إلا ليعرضه لشراهة الأموات. والأمر لا يطاق في الحالتين كلتيهما.

ربما أسهل الحلول هو أن يركن إلى الصمت ويتوقف عن الكتابة، بيد أن للجاحظ كثيراً مما يريد قوله. والكتابة هي ما يدر عليه سبل العيش. لكنه اهتدى إلى وسيلة رأى أنها أهون الشرور، من غير أن ترضيه كامل الرضى، وسيلة تسمح له بأن يفلت من هجمات المشاركين له في الصناعة، ومن جشع المتقدمين عليه. هذه الوسيلة هي عدم نسبة الكتاب إلى مؤلف بعينه، يقول : «ولربما خرج الكتاب من تحت يدي مُحصفاً كأنه متن حجر أملس، بمعان لطيفة محكمة، وألفاظ شريفة فصيحة، فأخاف عليه طعن الحاسدين إن أنا نسبته إلى نفسي، وأحسد عليه من أهُمُّ بنسبته إليه لجودة نظامه وحسن كلامه، فأظهره مبهماً غُفلاً في أعراض أصول الكتب التي لا يعرف وُضّاعها، فينهالون عليه انهيال الرَّمْل، ويستبقون إلى قراءته سباق الخيل يوم الحلبة إلى غايتها»[127].

126. يقول الجاحظ : « فإن كان ما فعلوا من ذلك روايات رووها عن أسلافهم، ووراثات ورثوها عن أكابرهم، فقد قاموا بأداء الأمانة، ولم يبلغوا فضيلة من استنبط». «المعاش والمعاد»، **رسائل الجاحظ**، I، ص 96.

127. الجاحظ، «كتاب فصل ما بين العداوة والحسد»، **رسائل الجاحظ**، I، ص 351.

رغم أن الكتاب الذي ينشره الجاحظ «مبهم غفل»، يُجهل اسم مؤلفه، فهو يلقى الاستحسان. وقد يثير هذا الأمر العجب لأول وهلة، لأننا نعلم أن الكتاب لا يكتسي قيمة إلا إذا تبناه مؤلف مشهور. ولكن لنمعن النظر في نص الجاحظ، إن الكتاب يقدم كما لو كان «في أعراض أصول الكتب التي لا يعرف وُضّاعها». إنه لا يحمل اسماً بعينه، لكنه في عداد مؤلف قديم، وينال رضى الجميع بنسبته إلى الماضي. لأمر ما تقبل الأمور الصادرة عن الماضي غالبا دون نقاش. ولا يستطيع الاسم المجهول أن يبطل مفعول الماضي؛ ولا يهم كثيراً أن لا يحال الكتاب على مؤلف معروف بعينه، يكفي أن يرعاه زمن سابق مؤسس.

لماذا تخفف نسبة الكتاب إلى مؤلف مجهول الاسم من «حسد» الجاحظ ؟ لعل مرد ذلك الالتباس الذي يحوط بالاسم المجهول. فهذا الاسم حل وسط من شأنه ألاّ يعرض الجاحظ إلى الإحباط، فحتى لو تخلى عن تبني الكتاب باسمه، فهو لا ينسب إلى أي شخص بعينه. هذا بالاضافة إلى أن بامكانه أن يتبناه فيما بعد بكل سهولة. الكتاب مجهول الاسم مؤلف يتيم، وهناك احتمال كبير لتبني ابن ضائع أكثر من تبني ابن يحمل اسم أب آخر.

المطالبة

لقد عاش الجاحظ هذه التجربة فعلاً، هو الذي سوى أموره في النهاية بتبني أبنائه اللقطاء. ونحن لا نعلم كيف قوبلت مطالبته هاته بأولئك الأبناء. ولكن ليس من المتعذر أن نفترض أنها لاقت كثيراً من الصعوبات. من العسير فصل اسم المؤلف عن كتاب، مع مرور الزمن، خصوصا إذا ما لقي ذلك الكتاب النجاح وعرف انتشاراً واسعاً. فإذا ما ادعاه غيره، اقتضى منه ذلك إثبات ادعائه، إذ لا يكفي للمرء أن يدعي أنه مؤلف ليصبح كذلك[128].

الحقيقة أن المشكلة مشكلة مزدوجة. فمن جهة ينبغي على الجاحظ أن يبرر انتحاله للزور ويحدد الأسباب التي حالت بينه وبين تبني كتبه؛ ثم عليه من جهة ثانية أن يثبت أنه اقترف زوراً، وأن يستعين بشهادات من شاركه سره واطلع على كتبه قبل نشرها. إضافة إلى ذلك، عليه أن يكون قد اشتهر بالتزييف والزور. وكل هذا ليس كافياً؛ إذ عليه أن يقنع المشاركين له في الصناعة أنه ليس بصدد ارتكاب صيغة أخرى من التزوير. وهذه بالضبط هي النقطة الحساسة. وبالفعل فالشهرة التي عرف بها كراوية لكتب المتقدمين هي التي

128. وبعبارة أصح، حسب تعبير م. نادو M. Nadeau : «لا يكفي ادعاء التزوير وإنما ينبغي إثباته»، انظر :
G. Genette, *Palimpsestes*, p. 178 - 179.

جعلت النساخ ينسخون عنه. فإذا ما اعترف باقترافه للزور، نزع عنه الثقة التي كان يحظى بها فيما قبل. إذ كيف السبيل إلى الثقة بمن يعترف بأنه قد كذب ؟ المسألة لا تخلو من التباس: أن يكون الكذب في النسبة المزورة أو أن يكون في الادعاء المتأخر[129] .

المؤلفون المزيفون وحدهم، أي أولئك الذين يعيرون أسماءهم، هم الكفيلون بأن يعطوا الدليل القاطع. ولكن بما أنهم ممن «تقدم عصره»، بما أنهم أموات، فهم عاجزون عن الكلام. والنسبة المزورة لم تنجح إلا لأن الجاحظ كان أمام أموات.

تثير هذه المسألة، التي لا تخلو من ازعاج، كثيراً من الشكوك، وتؤدي إلى التساؤل حول أصالة كثير من الكتب القديمة. وحتى إن كانت نبرة الجاحظ تخلو من الوقاحة، فلا يبدو أنه يصدر عن ندم إذ أن عوائد الكتابة كانت تعتبر، إلى حد ما، تزوير الكتابة شراً لا بد منه. يلقي الجاحظ مسؤولية تزويره المبيّت على «الحاسدين»، وهو يوهمنا بأنه لولا حيلهم لما أيقظ الأموات.

الكتاب الذي لا يتبناه الجاحظ باسمه تتعاقب عليه حيوات عدة. فهو يروى أولاً باسم مستعار. ولكي تنجح هذه العملية، يكون على الجاحظ أن يتخذ بعض الاحتياط، وأن يختار المؤلف الذي يستعير منه الاسم بدلالة موضوع الكتاب، كما يكون عليه أن يبدي بعض التحفظ أمام المشاركين له في الصناعة والنساخ، وأن يحرص على ألا يفتضح أمره، بلفظ يصدر عنه أو نظرة يلقيها. ثم إن الكتاب يعرف انتشاراً واسعاً بفضل من يروونه باسم مؤلف مزيف. وفيما بعد يقرر الجاحظ ادعاء الكتاب لنفسه. وعندما يظهر اسمه بعد حرصه على إخفائه يسعى لمحو اسم المؤلف الذي كان موضع تزوير بالرغم عن أنفه. وخلال مدة تطول أو تقصر، ينسب الكتاب تارة للمؤلف الذي أعار اسمه، وأخرى للجاحظ. يمكن أن نعتقد أنه بموت الجاحظ ينتهي الجدال الذي يتولد عن ادعاء الاسم، ويكف النزاع والحسد، ويصبح مؤلفنا من «الأسلاف» فيلحق بركب المؤلفين المشهورين الذين استعار منهم الاسم واستفاد منهم الشهرة. وربما كان يشعر بدين إزاءهم، هو الذي كان يتظاهر بالجود نحوهم، في حين أن كرمه لم يكن محض كرم. إنه كرم معكوس، لأن الجاحظ كان يجني من وراء العملية كبير إفادة. يمكن أن نعير النقد المزيف قصد استرجاع الجيد.

---

129. أسوأ هؤلاء حظا الرواة الذين يجدون أنفسهم ملزمين بتصحيح النسبة، ثم الحساد الذين لا يمكنهم أن يسمحوا للجاحظ بأن يلعب على الحبلين. ولعل الجاحظ قد انتظر نهاية حياته الأدبية ليعلن مطلبه. انظر :
Ch. Pellat, *Le Milieu basrien et la formation de Jâhiz*, p. 139.
ولعل التقدم في السن ومراودة الأمراء والمنازعات مع «الحساد» (بالإضافة إلى الشهرة التي اكتسبها بتبنيه لبعض الكتب وروايته لأخرى، سواء أكانت صحيحة أم منحولة)، لعل كل هذا جعل من الجاحظ حجة قوية ومكنه من تحقيق مطلبه.

في مرقد العظماء، يمكن للجاحظ أن يجد بعض التبرير بأن يقول إنه في عدادهم، وأنه هو أيضاً، أصبح مؤلفاً قادراً أن يعير اسمه. إنه لم يخمن في حياته أن كتباً لم يؤلفها ستنسب إليه. والله يعلم ماذا كان سيصبح رد فعله لو وقعت يداه على كتاب وضع باسمه زيفاً.

القِنَاع

لا شك أن اعترافات الجاحظ كانت عبرة لكثير من المؤلفين الناشئين. فقد كان يعرض نفسه قدوة للآخرين، أو على الأقل، كان يقبل أن يحذو غيره حذوه بأن يستهلوا مسيرتهم بانتحال الزور. وقد نسبت إليه كتب عديدة مازالت مثار جدال الباحثين : وهذا شأن **كتاب التاج** و**كتاب المحاسن والأضداد**.

يظهر أن الكتاب الأول، وهو مخصص «لأخلاق الملوك»، من وضع مزور لم يتبنّه باسمه لأسباب نجهلها. ولازال الجدال قائماً حول هذه المسألة[130]. ولكن ليس من العسير أن نثبت أن أسلوب الكتاب يخالف الأسلوب المعهود للجاحظ. إذ أن للجاحظ أسلوباً من السهل التعرف عليه ويمكن تبينه من تركيب الجملة والاستطراد والميل إلى التضاد والغلو، وعلى الخصوص، الميل إلى هزل لا مثيل له في النصوص الكلاسيكية الأخرى. كان على المزوّر أن يعمل على تقليد هذا الأسلوب بكامل الدقة، وأن يبالغ شيئاً ما في المحاكاة (pastiche)[131]، كي يوهم القارئ أن ما يقرؤه من تأليف الجاحظ. سيقال حينئذ إن الكتاب محاكاة ناقصة، محاكاة فاشلة، وإن مؤلفها عجز أن يكتم صوته ليسمع صوت الجاحظ. ولكن كيف السبيل إلى معرفة ما يدور بذهن المزور! فلعل مؤلف **كتاب التاج** لم يحاول أن يذوب في شخصية الجاحظ، وما من شك في أنه أول من يعلم أن أسلوبه مخالف لأسلوب الجاحظ، ولعله تجنب عمداً أن يبلغنا صوت سلفه الشهير بمختلف نبراته. ربما كان ينوي بمحاكاته الناقصة للجاحظ، أن يضمن إمكانية ادعاء لاحق. إذ من الأيسر ادعاء كتاب هو مثار جدال بدل ادعاء كتاب يعتبر منزهاً عن الزور.

أما **كتاب المحاسن والأضداد**، الذي يعرض للصفات من وجهتي نظر متعارضتين، فإنه يثير مسألة أخرى : إنه يبدأ باقتباس الصفحة التي يعرض فيها الجاحظ مواقفه من

130. انظر المقدمة التي وضعها شارل بيلا لترجمته لـكتاب التاج.
Ch. Pellat, *Le Livre de la couronne*, Paris, Les Belles Lettres, 1954, p. 11-13.

131. G. Genette, *Palimpsestes*, p. 96.

التزوير[132]. لماذا اقتباس هذا النص ؟ لماذا استهلال كتاب مزور بنص عن التزوير ؟ فهل يرمي المزور باقتباسه لنص معروف لا سبيل إلى الشك في أمره، هل يرمي إلى إخفاء منحاه وتغليفه كي يوهمنا أن الكتاب صحيح صحة الصفحة التي يستهل بها ؟ بيد أن هذا الاقتباس في غير محله لأن لا علاقة له بموضوع الكتاب. إنه علامة على وجود المزور الذي يكشف عن تزويره بذكره لما دأب عليه الجاحظ. أهي سذاجة أم مهارة ملتوية ؟ يبدو لي أن الافتراض الثاني أقرب إلى الاحتمال : عند نشر الكتاب أحس المزور بالحسد، ولما لم يقو على الاختفاء وإخلاء المجال لصالح الغير، حاول أن يوقظ شكوك القارئ... نلاحظ أن الجاحظ هنا مؤلف يستعار اسمه، وأنموذج في ذات الوقت. إن التلميذ عندما لم يصرح فيما بعد بادعائه الكتاب باسمه، لم يحذ حذو معلمه تمام الحذو. إنه اكتفى بأن يومئ إلى قناعه، ومن المحتمل ألا نعرف أبداً وجهه الحقيقي. القناع يمثل الجاحظ، بيد أن من يلبسه يطمح ألا نخلط بينه وبين الوجه المستعار، وأن نخمن هويته التي يأبى، لأمر ما، أن يكشف عنها. أنا لست من تظنونه، ولن أبوح لكم باسمي، وعليكم أن تخمنوا حقيقة شبح -جسمي.

هناك إمكانية أخرى. لنتصور الوضعية الآتية التي لم تتحقق قط، والتي يمكن أن تتم بالرغم من ذلك : أن يؤلف الجاحظ كتاباً لا يتبناه باسمه، ولا يضعه باسم غيره، بل يكتفي بالقول إن مؤلفاً (من بين الأموات) نسبه إليه، مضيفاً بأن مؤلفه الحقيقي مجهول الاسم، أو أنه ممن «تقدم عصره». وعندما يأتي الوقت الذي يريد فيه أن يدعي الكتاب لنفسه تكون الأمور قد صارت من التعقيد بحيث لا يقدر هو نفسه على تبين المخرج.

تَعدُّدُ الأصوات

فـي كتاب **البخلاء** يقدم الجاحظ نفسه كراوية، مهمته أن ينقل ما قيل عن البخلاء، أو ما قالوه هم أنفسهم. وهؤلاء، في معظمهم ليسوا كائنات من صنع الخيال، وإنما شخصيات حقيقية. وبعضهم ممن عرفه الجاحظ، وهو يوردهم مباشرة دون ذكر سند الرواية.

ما مقدار الصحة فيما يرويه ؟ هل اخترع الأقوال التي نسبها إلى شخصيات الكتاب أم أنه مجرد جَمَّاعة لَمَا كان يروج حول البخلاء من نوادر في وقته ؟ لا شك أن تصنيف الكتاب من فعل الجاحظ، وكذا المقاطع التي يتوجه فيها إلى القارئ، ويقوم فيها بتعليقات مستعملاً صيغة المتكلم. إن السؤال يتعلق، في الحقيقة، بالأقوال التي تشكل أهم قسم من الكتاب،

132. Ch. Pellat, *Le Milieu basrien..*, p. 139.

والتي تنسب إلى البخلاء مثلما تنسب إلى الكرام؛ يتعلق الأمر بمعرفة ما إذا كان هؤلاء الأشخاص قد تكلموا بالفعل، أم أنهم أعاروا أسماءهم؛ وبعبارة أخرى فإن الأمر يتعلق بمعرفة ما إذا كان الجاحظ وصياً أم أباً حقيقياً.

إذا كان للسؤال من معنى، وإذا ارتأينا أنه ليس سيان أن تكون النصوص التي تؤلف **كتاب البخلاء** للجاحظ أم للشخصيات التي تنسب إليها، يصبح من الضروري نهج طريق من شأنه أن يوصلنا إلى جواب مقبول. والحال أن المنهج الوحيد الذي يفرض نفسه هو ذاك الذي كان يتبعه معاصرو الجاحظ لو أنهم فكروا في هذه المسألة، وهو منهج يقوم على نقد الرواية وسلسلة السند. وقد عرضه الجاحظ في إحدى رسائله، ومن اللائق أن نطبق عليه، لوزن صحة أقواله، المعايير التي أبرزها بوضوح. يقول : « فما غاب عنك مما قد رآه غيرك مما يُدرَك بالعيان، فسبيل العلم به الأخبار المتواترة، التي يحملها الوليُّ والعدوُّ، والصالح و الطالح، المستفيضة في الناس، فتلك لا كُلفة على سامعها من العلم بتصديقها»[133]. وفي **كتاب البخلاء**، من السهل عزل النصوص التي لا سبيل إلى اتهام الجاحظ باختراعها، لأن هناك إجماعاً حول نسبتها إلى هذا المؤلف أو ذاك. هذا هو شأن الأبيات القديمة والأمثال والآيات القرآنية التي يقتبسها الجاحظ.

يرى الجاحظ أن هناك أخباراً أخرى تستحق أن نثق بها رغم أنها ليست «مستفيضة في الناس»، تلك هي الأخبار التي يرويها أفراد لا يتعارفون فيما بينهم، ولم يتمكنوا من التشاور لوضعها. إننا لم نسمع قط عن مزورين متباعدين، استطاعا أن يضعا النص نفسه. يقول الجاحظ : « وقد يجيء خبرٌ أخص من هذا إلاَّ أنه لا يعرف إلا بالسؤال عنه، والمفاجأة لأهله، كقوم نقلوا خبراً، ومثلُك يحيط علمه أن مثلهم في تفاوت أحوالهم وتباعدهم من التعارف، لا يُمكن في مثله التواطؤ وإن جهل ذلك أكثر الناس. وفي مثل هذا الخبر يمتنع الكذب، ولا يتهيأ الاتفاق فيه على الباطل»[134]. وهذا شأن كل نص في **كتاب البخلاء** يكون قد رواه مؤلف آخر نقلاً عن مصدر آخر[135].

يتحدث الجاحظ أخيراً عن نوع ثالث من الأخبار فيقول : «وقد يجيء خبرٌ أخصُّ من هذا، يحمله الرجل والرجلان ممن يجوز أن يصدُق ويجوز أن يكذب، فصدْق هذا الخبر في

133. الجاحظ، «المعاش والمعاد»، **رسائل الجاحظ**، I، ص 119.

134. نفس المرجع والصفحة.

135. ينبغي في هذه الحالة أن نثبت أن هذا المؤلف لم تكن له صلة بالجاحظ.

قلبك إنما هو بحُسن الظن بالمُخبر، والثقة بعدالته. ولن يقوم هذا الخبر من قلبك ولا قلب غيرك مقام الخبرين الأولين أبداً»[136].

يصدق هذا الوصف على النصوص الكثيرة التي ينفرد الجاحظ برواياتها في كتاب **البخلاء**. وبما أنه ليس أهلاً للثقة، وأن من عادته إحالة كتبه على من «تقدم عصره»، فيمكننا أن نقول إن هذه النصوص، التي لا سند لها، هي نصوص من اختراعه هو[137]. وهذا تشريف له بمعنى ما : فإن كان التزييف ينتقص من قيمته كراوية، فإنه يعلي من شأنه كمؤلف.

136. الجاحظ، «المعاش والمعاد»، **رسائل الجاحظ**، I، ص 120.

137. جزء كبير من هذه النصوص على الأقل.

الفصل الثامن

رسالةٌ مِن ورَاء القَبر

«اليُمنى تنتزع، أما اليسرى فتقبض»*

R. Hertz

المجَابَهة

لنتصور إنساناً منهمكاً في غسل ميت. إذا كانت إحدى يدي هذا الميت مضمومة، فإن فضول الغسال سيستيقظ، ولن يهدأ له بال حتى يفتح الكف الذي يتحداه.[138] لن يكون الأمر يسيراً، ذلك أن الميت إن كان قد ضم يده، فلسبب ما؛ إنه لم يكن يريد أن يطلع أحدٌ على ما تخفيه، وبالرغم من موته، فإنه سيصون سره بغيرة شديدة. ستدور إذن معركة بين الغسال والجثة، بين الحي والميت، أحدهما يريد الاطلاع على حقيقة الأمر، والآخر يحرص على كتمان السر. نهاية المعركة لا تخفى على أحد، فالخصمان لا يتكافآن قوة : الغسّال سيستخدم كلتا يديه في حين أن إحدى يدي الميت لا تسعفه في شيء. إن الماء الطاهر سيقضي على المادة العاطلة. وستتم غلبة الحي على الميت : سيفضح الحي سر الميت، سيفتح يده ليعرف ما تخفيه، ثم يدفنه فيما بعد.

ما هو هذا الشيء الثمين الذي لم يسلمه الميت إلا رغماً عنه ؟ قبل أن نعرف ما كشفه الغسّال، ربما يجمل بنا أن نؤكد أن مسار الحكاية كان يمكن أن يتم على نحو آخر. كان يمكن ليد الميت أن تبدي مقاومة شديدة ترغم الغسّال على الاستغاثة بغيره من الأحياء. وأكثر

---

138. لا شيء يثير فضول بطل الحكاية أكثر من باب مغلق يُمنع من فتحه. فهو يعلم أن وراء الباب شيئاً أخفي وأبعد عن البصر، وأن هناك، بالتالي، سراً يفلت من رقابته، وبعد قليل من التردد يفتح الباب وتبدأ المغامرة.

* «La prééminence de la main droite, étude sur la polarité religieuse», *Mélanges de sociologie religieuse et folklore*.

من ذلك كان يمكن ليد الجثة أن تتحرك بحرية مفاجئة لتخنق خلسة الغسّال ثم تلقي به في الهاوية، محققة بذلك انتصار الميت على الحي. ولكن لنطمئن، فلا أحد من هذين الافتراضين تحقق، بل ينبغي استبعادهما نهائياً من ذهننا إذا أردنا أن نظل أوفياء للحكاية التي تؤكد من غير التباس انتصار الغسّال على الميت.

اسم هذا الأخير ابن ناقيا، وقد عاش في بغداد خلال القرن الخامس، وألف قصائد وأحاجي، وكذا كتباً في الأدب واللغة[139]. ولا يبدو أن في حياته، التي لا تخصص لها كتب الطبقات القديمة إلا بضعة أسطر، ما من شأنه أن يلفت النظر؛ والذين أتوا بعده لم يعيروا كتاباته كبير أهمية، ولم يحتفظوا لنا منها إلا على قسط يسير. وبالرغم من ذلك، فإننا لا نمتلك إلا أن نعجب، بعد من أرخوا له، للكيفية التي واجه بها الموت وذهب للقاء ربه. لقد عمل على ألا يحرمه الموت القدرة على التواصل، واستمر، وهو جثة هامدة، في الحياة على طريقته، مبلغاً من يهمه الأمر رسالة في منتهى الأهمية.

إهداء الشعر

يروي الحكاية ابن الجوزي نقلاً عن شخص يذكر مباشرة الغسّال الذي يقول: «دخلت على أبي القاسم بن ناقيا بعد موته لأغسله فوجدت يده مضمومة فاجتهدت على فتحها فإذا فيها مكتوب :

نزلت بجار لا يخيّب ضيفَه　　أرجّي نجاتي من عذاب جهنم

وإني على خوف من الله واثق　　بإنعامه والله أكرم منعم»[140]

لا يتلو هذا السرد تعليق، فيبدو أنه مكتف بذاته. بيد أنه يمكن أن يُشرح، أعني يُكشف عما انطوى عليه[141]، ويُفك أصبعاً بعد آخر مثل يد الميت.

إن كان الفهم لا يخونني فإن ابن ناقيا كتب قبل موته بيتين من الشعر يطلب فيهما المغفرة، على قطعة من ورق طواها وضمها في يده، فظل يحمل هذا الزاد في انتظار الموت إلى أن وافاه. البيتان يوجهان إلى الله، وإليه وحده؛ إنهما لا يشكلان، بالمعنى الحقيقي للكلمة، قسما من الأعمال الشعرية لابن ناقيا، لأنه لم ينشرهما خلال حياته. وعلى أية حال فهما يتمتعان

139. C. Huart, « Les séances d'Ibn Nâqiyâ», p. 437-442; J. -C. Vadet, «Ibn Nâkiyâ», p. 923.

140. ابن الجوزي، المنتظم، IX ص 69.

141. R. Barthes, *S/Z*, p. 88-89.

بوضعية خاصة بالنسبة لباقي أشعاره، ويتميزان عنها مثلما تتميز الجثة عن الجسم الحي؛ وبما أنهما وقف على الله، فلا ينبغي أن يقعا بين يدي آدمي. الغاية المتوخاة منهما أن يكونا ثمن المغفرة الإلهية، وأن يكونا دليلاً مادياً على أن آخر ما أتاه صاحبهما من فعل، وآخر ما وقع عليه فكره هو الله، ولا أحد سواه. فينبغي أن يصاحبا الجثة إلى الآخرة، وليس من حق أيّ كان أن يستعملهما في الحياة الدنيا ولو لهدْي المؤمنين. لا ينبغي فتح اليد المضمومة إلا في الحضرة الإلهية؛ حينئذ ستفتح قطعة الورق، لتمد بتواضع إلى الخالق الذي يبت في أمر حامل الرسالة. ولن يحتاج ابن ناقيا إلى التكلم، لن يكون عليه إلا أن يقوم بحركة طفيفة ويمد يده منحنيا مطأطئ الرأس؛ فيتم الاتصال والتواصل عن بعد.

ولكن ها هي الرسالة قد وقعت، في طريقها، في يد شخص لم تكن موجّهة إليه. وسيسرع هذا الطفيلي في نقل الحكاية إلى الجميع. بل لعله احتفظ بقطعة الورق بكل عناية سنداً لما سيرويه. لم يهتم أحد من المؤرخين بمعرفة ما إذا كانت قطعة الورق قد رُدت لمكانها! ولن نعرف أبداً ماذا فعل الغسّال بعد أن أشبع فضوله. ولكن، إن لم تكن للحكاية خاتمة فإن القارئ يلفي نفسه مدعواً لإكمال نقصها، والاعتقاد أن من الواجب على الغسّال أن يعيد للميت ما له، ويضع الرسالة في يد المرسل، وإلا فإنه سيسبب لابن ناقيا كثيراً من الأذى، وسيحرمه من أبيات استغفاره، فيتقدم نحو الله خاوي الوفاض. الكتابة طريق إلى المغفرة، وبدون قطعة الورق سيكون على ابن ناقيا أن يوضح أمره، ويذكر ما جرى له مع الغسّال، ويروي البيتين شفوياً، هذا إن كان يذكرهما : فزلزلة الساعة شيء عظيم كما نعلم، إلى حد أن المرضعة تذهل عما أرضعت[142] . فبدون تلك الورقة سينسى ابن ناقيا لغته وسيصبح من الهالكين.

في أية لحظة سيعيد الغسّال الورقة ؟ ليس قبل أن يتولى تطهير الجثة ومسحها : فإذا ما ابتل الورق لن تصبح الكتابة سوى لطخة من مداد. وعندما تصبح اليد يابسة قد تعن صعوبة لا تكون في الحسبان : هل سيقبل الميت أن يسترد ما كان في حوزته ؟ ليس ذلك من المؤكد؛ فقد تطلب انتزاع الورقة جهداً كبيراً، ولن يكون الجهد أقل عند الاستعادة. حينئذ ستتم مجابهة أخرى، وهذه المرة لضم يد جموحة. وسيصارع الحي الميت كي يعيد إليه ما كان في حوزته. ليس هذا كل ما في الأمر، فما العمل إذا قبلت اليد الورقة في مرحلة أولى، ثم انفتحت من تلقاء ذاتها لتدعها تنفلت ؟

ينبغي عندئذ تكرار العملية، واستئناف المعركة من جديد، وربط اليد بحبل متين، وقد

142. سورة الحج، الآية 2.

يستغرق ذلك وقتاً طويلاً. آنذاك سينتقم الميت من الحي. وإذا ما انهزم الغسّال، سيؤنبه ضميره لما سيلقاه ابن ناقيا من عذاب. سيدفع الغضب ابن ناقيا إلى أن يتشبث برفضه بعناد شديد. بماذا ستسعفه قطعة ورق مدعوكة، بعد أن افتضح أمره ؟ كانت خطته تقوم على كتمان السر، وعلى تواطؤ مع الله حول ذلك السر. كان يرمي إلى أن يباغت ملاك الحساب، وأن يستميل إليه الرحمة الإلهية بنهج طريقة متفردة للتعبير عن التوبة، لم يسبقه إليها أحد. ولكن بسبب غسّال لا يقوى على الأمانة (ولم يحصل على «الإجازة» لرواية الأبيات) انفضح السر، وفقد عنصر المباغتة.

ينبغي أن أتوقف هنا لحظة كي أتساءل عما إذا كنت أضلل نفسي إذ أفترض في الميت غضبا شديداً. فهل من المؤكد أن ابن ناقيا يتوجه إلى الله ؟ ألا يقصد بالأحرى، الناس، الأحياء ؟ ألم يكن يتوقع، عندما كتب الرسالة وضمها في يده، أنها ستقع في يد الغسّال؟ فمن الأكيد أن على هذا الأخير أن يقوم بغسل الجثة بكاملها[143]، وينبغي أن تطهر اليد مثل الأطراف الأخرى، بالماء، فمن واجب الغسّال أن يفتحها، لا بدافع الفضول وإنما لأن وظيفته تقتضي منه ذلك. لم يكن ابن ناقيا ليجهل أن الورقة سوف تثير انتباه الأحياء. ولو أننا أعدنا قراءة البيتين لتبينا أن الرسالة لا توجه مباشرة إلى الله. ربما أراد ابن ناقيا أن يبين عن ورعه باستعمال ضمير الغائب، وعلى أية حال فالله من الناحية الشكلية، هو الغائب قطعاً، إنه «الغائب» عن فعل التواصل. ضمير المخاطب هو الغسّال ولا يمكن أن يكون إلا الغسّال الذي فتح اليد وقرأ الرسالة. صحيح أن ابن ناقيا لم يكن في إمكانه أن يخمن هوية الغسّال، لكنه كان يعلم أنه لابد وأن يكون، وأنه قد يفتح اليد وقد **يتكلم**[144]، وربما كان ذلك هو مبتغاه، بحيث ينتشر الخبر وتتناقله الأفواه. وحينئذ سيكون في إمكان كل واحد أن يشهد لصالح ابن ناقيا، ولن يبخل الله حينئذ برحمته على عبده.

يجب أن نعلم أن الغسّال لم يكن محترفاً؛ ومن المحتمل جداً أنه أحد أصدقاء ابن ناقيا أو أحد أقربائه[145]، واسمه علي بن محمد الدهان[146]. إذا كنا نعرف اسمه فلأنه ليس رجلًا

143. انظر فيما يتعلق بشعائر الدفن كما تصفها النصوص العربية القديمة :

I. Grütter, «Arabische Bestattungsbraüche in frühislamischer Zeit».

144. E. Benveniste, «Structure des relations de personne dans le verbe», p. 228.

145. كان التكفل بغسل الميت يعتبر من قبيل أفعال التقوى. انظر :

I. Grütter, art. cit, p. 162, sq.

ابن كثير، **البداية**، XII، ص 19، يورد حالة شخص تولى غسل عشرة آلاف ميت، وإذا سلمنا بأنه يغسل ميتا كل يوم، تلزمه ثلاثون سنة... وكان بعض الأشخاص يعينون قبل موتهم من سيتولى غسلهم (**البداية**، XII، ص 119).

146. ابن الجوزي، **المنتظم**، IX، ص 69.

مجهولاً؛ فمن خلال الحكاية التي يرويها، يظهر أنه ذو مكانة رفيعة، وأنه متفقه يهتم بالشعر كما يهتم بخلاص الأرواح (وهو لم يتكفل بغسل الميت إلا إرضاء لله). وإذا كان قد ذكر، فلأنه كان يعتبر حجة، وأهلاً للثقة. إنه شاهد محظوظ، استطاع أن يكشف آخر سر لابن ناقيا، وأن يقع على رسالة من وراء القبر. ذلك أن البيت الأول من هذه الرسالة في صيغة الماضي («نزلت...»): فليس الحي هو الذي يتكلم، بل الميت! الرسالة تصدر مما وراء الحياة الدنيا، من الآخرة: لقد كان ابن ناقيا في عداد الأموات عندما كتبها[147] .

نشأة وهم

حتى الآن تكلمت عن ابن ناقيا كما لو كانت له يد واحدة، سيان أن تكون الورقة في اليد اليمنى أو اليد اليسرى. وقد كنت أحسب، والله وحده يعلم السبب، أن الأمر يتعلق باليد اليمنى. ولعلني ما كنت أثرت المسألة لو لم أقرأ ما ذكره ابن خلكان حول ابن ناقيا، فهو يؤكد أن اليد المضمومة كانت اليد **اليسرى**[148]. ولا يمكن لهذه الملاحظة إلا أن تغير من مسار تعليقي، وتنحو ببحثي منحى لم أكن أتوقعه. ينبغي أن أعرف لماذا وقع اختيار ابن ناقيا على هذه اليد دون الأخرى. وهو اختيار محيِّر: فالمؤمنون أصحاب اليمين، والكفار أصحاب الشمال[149]. اليد اليسرى يد مذنبة غير شريفة ولا طاهرة. أما اليمنى فهي أفضل اليدين إذ خصّها الله لتكون أعلى[150]. والحال أن اليد اليسرى هي التي أنيطت بحمل الرسالة التي تطلب المغفرة. قد يقال إن ابن ناقيا، حين سيمدها ويقدمها، سيعترف بذنبه، ويتوجه إلى الله بتواضع المذنب الذي لا يرمي إلى إخفاء ذنوبه، ولكن، يمكن أن نقول كذلك إنه كان عليه أن يستعمل اليد الأخرى، يد السلام والغفران، تأكيداً لتوبته ولكونه من أصحاب اليمين.

لا يبدو لي أي من هذين التفسيرين مقنعاً، وقد آن الأوان لأن أفصح عما يدور بخلدي،

147. وبعبارة أخرى أقل إثارة: إن النص كتب قبل الموت، لكن الذات الفاعلة التي تعبر بواسطته تتكلم بعد الموت. يلاحظ ر. بارط بصدد حالة تماثل هذه بعض الشيء أنه «في كل العبارات الممكنة للغة، الربط بين صيغة المتكلم «أنا» والصفة «ميت» ربط مستحيل: إنه النقطة الفارغة والمسعى الضال للغة».

«Analyse textuelle d'un conte d'Edgar. Poe», p. 48.

وقد يُردّ علي أن ابن ناقيا اكتفى باستعمال «نزلت» بدل «سأنزل». انظر:

Fontanier, *Les Figures du discours*, p. 293.

148. «وحكى الذي تولى غسله بعد موته أنه وجد يده اليسرى مضمومة، فاجتهد حتى فتحها، فوجد فيها كتابة بعضها على بعض، فتمهل حتى قرأها، فإذا فيها مكتوب...» (**وفيات**، III، ص 99).

149. سورة الواقعة، الآيات 26 ـ 43.

150. انظر الجرجاني. **أسرار البلاغة**، ص 288.

آن الأوان لكي أعترف أن خط تفكيري في هذه الحكاية حتى الآن، يشكو من نقص وعيب أضلني، وقادني نحو درب موصد. ذلك أنني لم أقرأ نص ابن الجوزي وابن خلكان كما تنبغي قراءته، فظننت أن الكتابة لا يمكن أن تتم إلاّ على قطعة من ورق، ووضعت ورقة في يد إبن ناقيا. ومع ذلك فليس هناك في نص هذين المؤلفين ما يسمح بهذا التأويل، وما يمكن من القول بأن الغسّال وجد قطعة من ورق في يد الميت. ينبغي أن أركن إلى البداهة، إلى ما يظهر الآن بداهة : إن بن ناقيا كتب البيتين على كف يده ! [151] وفيما بعد، ضم يده ليصونها ويحميها من فضول الغسّال. وإذا كان قد ضم يده، فليس خوفاً على أن يضيع البيتين (ما داما ملتصقين بجلده)، وإنما لأنه كان يود أن يخص بهما الله. اليد المضمومة ورق مطوي مظروف، وكلمات التوبة موشومة على جسم ابن ناقيا. لقد فتح الغسّال الغلاف وفك اليد فرأى ما لم يكن عليه أن يراه.

يذكر ابن خلكان، بالاضافة إلى ذلك، أن الرسالة لم تكن مكتوبة بخط واضح، فكان يلزم كثير من الصبر لتهجيها : كانت الحروف متراصة والكلمات مختلطة. ألأن اليد لم تكن تستطيع أن تحوي البيتين معاً ؟ أم لأن ابن ناقيا كان عاجزاً، في لحظاته الأخيرة، على التحكم في كتابته ؟ يمكن أن نفترض افتراضا آخر : عندما خلط ابن ناقيا فيما بين الحروف، قصد عمداً إخفاء رسالته بحيث لا يقدر على قراءتها إلا الله الذي يعلم كل شيء ويقرأ ما في الصدور. لكنه لم يقدّر حذق الغسّال حق قدره. فقد أبان هذا عن قدرته على كشف الرموز وتهجي الكتابة. هاهي صورة الغسّال تزداد في أعيننا وضوحاً : فهو ليس قارئاً ذكيا فحسب، وإنما أيضا قوي الحافظة. فقذ كفته قراءة البيتين لحفظهما. لا أجرؤ على القول بأنه طلب ورقة ومداداً كي يسجل البيتين كتابة؛ لأنه أضاع كثيراً من الوقت في العراك مع يد متصلبة، وبذل جهده في التأويل كي ينفذ إلى سر الكتابة المختلطة. وقد آن الأوان للعناية بغسل الجثة.

أخاف أن تطول مدة التوقف، نظراً لسؤال لابد أن يطرح. فهل ينبغي غسل اليد والتجرؤ على محو بيتي الاستغفار ؟ لم تكن المسألة لتطرح لو أن هذين البيتين كتبا على قطعة من ورق، إذ يكفي حينئذ إعادة الورقة إلى اليد بعد غسلها ومسحها. ولكن بما أن البيتين رسما على الكف، على الجلد، فإن غسل اليد معناه إذابة فعل التوبة في الماء. الموقف شائك: فالفعل الذي يطهر هو ذاته الذي يمحو علامات التوبة محواً تاماً. لا أرى إلاَّ حلاً واحداً: تطهير اليد المذنبة وإعادة كتابة طلب المغفرة والرجاء. ستكون الكتابة ولاشك مخالفة، ولكن الله سيغفر للغسّال.

151. لقد وقع كثير من زملائي أطلعتهم على النص العربي في نفس الخطأ. حقاً، إن الكتابة فوق اليد أمر غير معهود.

بقي عليَّ أن أجيب عن سؤال سبق أن طرحته، سؤال بدا لي شديد الغموض: لماذا اليد اليسرى ؟ لماذا مدّ ابن ناقيا اليد المدنسة للسلام على الله ؟ الجواب شديد الوضوح : لقد كان ابن ناقيا أيمن وكان في حاجة إلى اليمنى ليكتب على يده اليسرى؛ فلو كان أيسر لكُتبت الرسالة على الكف الأيمن[152] .

الإبنُ الضَّال

لم آت بعد على نهاية حكاية موت ابن ناقيا. ينبغي أن أعرف كذلك ماذا كان يخوّفه إلى هذا الحد، وماذا دفعه، وهو على وشك الموت، أن يطلب المغفرة الإلهية ؟ أي ذنب يريد أن يطهر؟ قد يقال : ليس هناك ذنب بعينه والمؤمن لابد وأن ينتابه الشك، ولابد أن يتخلل لحظاته الأخيرة أمل في المغفرة وخوف من العقاب. ولكن، في حالة ابن ناقياً هناك ذنب: لقد كان فاسقاً. وكان يؤخذ عليه أنه لا يؤدي صلواته، وأنه يستهتر بالشريعة، وينكر البعث[153]. ومجمل القول فقد كان يؤخذ عليه تعلقه بالفلسفة الإغريقية[154]، وهي علم دخيل لا يخلو من خطورة.

تأتي قصة اليد المضمومة عند ابن الجوزي مباشرة بعد ذكر ضلالات ابن ناقيا. حينئذ يظهر البيتان المرسومان على اليد إنكاراً وإعراضاً عن العقائد المخالفة للشريعة. ولا شك أن التوبة تخدم ابن ناقيا، لكنها تخدم الأمة كذلك. بما أن الفلسفة الإغريقية إنفصال وابتعاد عن القواعد التي تحكم الأمة، فلاَ شيء يدعم تلك القواعد وينشر عقائد الأمة، أكثر من توبة رجل حاد عنها. إن الأمر لا يتعلق فحسب بخلاص فرد بعينه، وإنما بصلاح الأمة جمعاء. وابن ناقيا يعود، بتوبته، إلى العقائد التي تخلى عنها ويربط صلة الوصل مع المؤمنين. صحيح أنه ارتكب فسقاً، لكن فسقه عبرة لكل من تستهويه العقائد الدخيلة. وينبغي أن تصبح مغامرته الفكرية أنموذجا يحتذى، لتخلف أثرها على كل من علم بأمرها. إن ابن ناقيا يعيد بتوبته صلة وصله مع «النحن» الذي يخرج أكثر متانة من مواجهته مع آخر «ه». كانت الأمة في حاجة إلى توبته تجنبا لما يهددها به من خطر وتحسباً لمن يحذو حذوه.

هل يعني هذا أنني أشك في صحة الحكاية، وأتهم الغسّال (أو أي شخص آخر) بأنه

---

152. حدث أن قطعت يوماً اليد اليمنى لابن مقلة، أحد الخطاطين العرب. فلم يتخل عن فنه وربط القلم بساعده واستمر في الخط.
A. Khatibi et M. Sijelmassi, *L'Art calligraphique arabe*, p. 135.
ولم يتصور أن بإمكانه الكتابة بيده اليسرى وهو أمر يبدو أكثر سهولة. وفيما بعد قُطع لسانه كذلك.

153. ابن الجوزي، **المنتظم**، IX، ص 69.

154. ابن خلكان، **وفيات**، III، ص 99

ابتدعها لينقذ العنزة الجرباء ؟ ليس هنا ما يسمح لي بالتسليم بهذا الافتراض، والقول بأن الغسّال استغل عجز الميت وضعفه ليغسل دماغه وجسده في آن واحد. لكن، يمكنني أن أتساءل عما إذا كانت هذه الحالة التي أفحصها فريدة، وعما إذا لم تكن الرسائل الواردة من القبور أمراً متداولاً أيام ابن ناقيا، وبعبارة أخرى عليّ أن أحاول تحديد النوع (genre) الذي يدخل تحته هذا السرد الذي نحن بصدده.

حُلم البِدعة

بماذا يحلم النسّاخ ؟ إنّهم يحلمون بالراحة. إليكم ما رواه أحدهم واسمه ابن الحاضنة: «لما غرقت بغداد غرقت داري وكتبي فلم يبق لي شيء، فاحتجت إلى النسخ، فكتبت **صحيح** مسلم في تلك السنة سبع مرات، فنمت فرأيت ذات ليلة أن القيامة قد قامت وقائل يقول : أين ابن الحاضنة ؟ فجئت فأدخلت الجنة فلما دخلتها استلقيت على قفاي، ووضعت إحدى رجلي على الأخرى وقلت : إسترحت من النسخ، ثم استيقظت والقلم في يدي والنسخ بين يدي»[155] .

لكن، بماذا يحلم علماء الكلام ؟ إنهم يحلمون بالكلام، لا ينصرف ذهني هنا إلى الأحلام المنذرة، ولا إلى تلك التي تشمل وعيداً إلهياً وتدعو الحالم إلى الزهد، وإنما الأحلام التي تحسم فيها مسألة كلامية ويذكر فيها الغفران، الأحلام التي يدور فيها حوار حول الآخرة مع ميت أو مع كائن من الكائنات الخارقة للعادة.

حينئذ يكون الحلم مناسبة للحوار مع الله، والشيطان، والنبي، أو مع شخص مشهور قضى نحبه مؤخراً[156]. لا يبدو أن مسألة صدق الحالم ذات أهمية كبرى، المهم هنا هو التأكيد على حاجة اللجوء إلى الأموات كي يكونوا في خدمة الأحياء. ما إن توافِ المنية شخصية اهتمت ولو قليلاً بعلم الكلام، حتى يظهر من يلتقي بها في الحلم ليسألها عن معادها. عندما يصرح الميت أن الله غفر له ذنوبه يسأله الحالم عن سبب المغفرة الإلهية. وقد يحدث أن يقلق الجواب المؤرخ بعض الشيء، لأن هذا الجواب يكون ملائماً لإعتقادات الحالم. والعبرة هي أنه لابد من اعتناق هذه الإعتقادات لاستحقاق المغفرة...

على غرار الحديث النبوي، يلعب الحلم دوره في المنازعات بين مختلف الفرق الكلامية.

---

155. ابن كثير، **البداية**، XII، ص 153.

156. نفسه، XII، ص 24، 88، 117، 141، 145.

فالرؤيا بعيداً أن تكون من طبيعة ليبيدية، تستجيب هنا إلى الرد على البدع. ليس الميت شبحاً يعكر صفو الحياة الدنيا، وإنما هو على العكس من ذلك، وديع مسالم. إنه يقوم لنجدة الأحياء، ويُستدعى ويُستحث ليحمل شهادته ولا يُخلى سبيله إلاّ إذا نطق بالأقوال التي يرجى منه قولها.

واضح أننا لا يمكن أن ننسب أي كلام كان لأي ميت كيفما اتفق، فالأقوال التي تنسب للميت لا ينبغي أن تتنافر مع ما قاله عندما كان على قيد الحياة، وإلاّ كانت هناك مفارقة صارخة. إن حلم البدعة ينبغي أن يخلو من التناقض. وبالرغم من ذلك هناك وسيلة لأن نقوّل الميت أقوالاً تتميز عما نطق به في الحياة الدنيا دون أن يكون التناقض صارخاً. وتلك الوسيلة، كما رأينا، هي الندم والتوبة. ويكفي أن يعلن الميت أنه قد أخطأ ويعترف أنه كان على ضلال لكي يتمكن الحالم من أن يقوّله أقوالاً على طرفي نقيض مع تلك التي دافع عنها طيلة حياته.

سواء أكانت الأقوال المنسوبة للميت منسجمة مع ما اعتنقه في الحياة الدنيا أم لا، فإن الغاية من الحلم واضحة حتى وإن لم تكن صريحة. يتعلق الأمر بمعرفة ما إذا كان الميت على حق أم لا، حسب الحالات، باعتناقه لهذه العقيدة أو تلك؛ يتعلق الأمر بتعيين طريق «الحق» للأحياء، أي لمخاطبي الحالم. حينئذ سيستخدم الميت كأنموذج محرض. يُروى الحلم بغية التأثير على الأحياء ودعوتهم لاعتناق مذهب وهجر آخر. إذا كانت يد الميت مضمومة، فإنها تفتح، طوعاً أو كراهية، ليقرأ عليها معنى حياته والعبارة الموجزة التي تسمه على الدوام.

الكف والكفن

نذكر أن المؤرخين اللذين إعتمدت عليهما يذهبان إلى القول بأن البيتين كُتبا على يد ابن ناقيا. غير أن مؤرخاً آخر سيأتي ليقلب الأمور مؤكداً أنهما كُتبا على كفنه[157] ! بهذا المعنى يكون ابن ناقيا قد هيأ كفنه مقدماً فرسم على بياض الثوب علامات الغفران؛ وبعد موته لُفَّ في نصه. من حقنا أن نتساءل ما إذا كان البيتان قد كُتبا بأحرف صغيرة في زاوية من زوايا الكفن؛ أم أنهما كتبا بحروف غليظة بحيث يغطيان أكبر ما يمكن من الفضاء الأبيض فيسودانه ويشغلانه...ولكن، عليّ أن أوقف من تحليق خيالي لأن شكاً أخذ ينتابني بصدد صحة هذا التأويل الأخير.

157. «وحكى بعضهم أنه وجد في كفنه مكتوباً حين مات هذين البيتين...» نفس المرجع، XII، ص 141.

عند حديثه عن ابن ناقيا يحيل ابن كثير بصريح العبارة إلى ابن الجوزي الذي يتحدث، كما رأينا، عن «الكف». فكيف أمكن لابن كثير أن يتكلم عن «الكفن» وهو لم يذكر أي مصدر آخر عدا ابن الجوزي ؟ منذ أن ارتكبت الخطأ السابق وملت إلى الظن بأن الرسالة كُتبت على قطعة من ورق، أصبحتُ شديد الحذر. وبعد أن تمليت طويلاً في الكفن والكف تبينت أن الأمر يتعلق بالشيء ذاته. بين هاتين الكلمتين تجانس في الكتابة، وأظن أن نص ابن كثير كان ضحية خطأ ناسخ أو خطأ مطبعي، وأنا على استعداد لأؤكد أن ابن ناقيا كتب بالفعل بيته على كف يده.

الفصل التاسع

الصّوت والطرْسُ الشفّاف

﴿قال رب اشرح لي صدري، ويسِّر لي أمري، واحلل عقدة من لساني يفقهوا قولي﴾.

(سورة طه)

«والحية مشقوقة اللسان سوداؤه، وزعم بعضهم أن لبعض الحيات لسانين. وهذا عندي غلط. وأظن أنه لما رأى افتراق طرفي اللسان، قضى بأن لها لسانين».

الجاحظ ، **الحيوان**، VI، ص 63.

الورقُ والجِلْد

يمكن للنص أن يكتب على قطعة من ورق، كما يمكن أن يكتب على قطعة جلد[158]. إنه سيختلف باختلاف الحامل الذي يكتب عليه، ولعل معناه لن يتبدل، لكن قيمته ستتغير لا محالة؛ مثلما تتغير حسب المؤلف الذي يوقعه (أو الذي ينسب إليه). ليس الحامل المادي أمراً عرضياً أو دون دلالة؛ لهذا فكثيراً ما تُدخل عليه تنقيحات، قد تكشف عن قصدها قليلاً أو كثيراً، بغية إظهاره بمظهر التقادم. وفي مصانع الورق التي أقيمت في

158. انظر بهذا الصدد، الجاحظ، «رسالة في الجد والهزل»، ضمن **رسائل الجاحظ**.

مختلف جهات العالم الإسلامي منذ نهاية القرن الثاني للهجرة[159] استجابةً للطلب المتزايد، «كان أولئك الذين يرغبون في تزييف الورق وإظهاره بمظهر القدم، يطلونه بالزعفران والتين»[160].

يعرض الجاحظ لمسألة المادة التي يُكتب عليها في عبارات تذكرنا بتلك التي استعملها فيما يتعلق بالنوادر. فالنادرة يختلف مفعولها بحسب نسبتها لرجل ماجن أو لرجل متزمت، إن نجاحها يتوقف توقفاً كبيراً على الشخص الذي يتبناها[161]، وبالمثل، فإن النص لا يلقى الاستجابة نفسها إذا كان مكتوباً على قطعة جلد أو على دفاتر القطني : فـ «ليس لدفاتر القطني أثمان في السوق وإن كان فيها كل حديث طريف، ولطف مليح، وعلم نفيس. ولو عَرَضْت عليهم عَدْلَها في عدد الورق جلوداً ثم كان فيها كلّ شعر بارد وكل حديث غثّ، لكانت أثمن ولكانوا عليها أسرع»[162].

ينقص الورق من قيمة النصوص الرفيعة، كمبيعات في السوق على الأقل، أما الجلد فيضفي قيمة على نصوص لو اعتبرت في ذاتها لما كانت لها قيمة كبرى. الورق شيطان ماكر يضفي القبح على من يقتربون منه، أما الجلد فحسناء ساحرة، تزين بعصاها السحري من تشملهم برعايتها، فتضمن لهم شباباً دائماً : « عليك بها [الجلود] فإنها أحمل للحك والتغيير، وأبقى على تعاور العارية وعلى تقليب الأيدي، ولرديدها ثمن، ولطرسها مرجوع، والمعاد منها ينوب عن الجُدد»[163].

الورق هش لا يصبر على «تعاور العارية»، وعلى «تقليب الأيدي». و«حكه» قضاء عليه، وتبعاً لذلك، قضاء على النص المكتوب عليه. العلاقة الوطيدة التي تربط الورق بالنص من الشدة بحيث إن القضاء على أحدهما قضاء على الآخر. بين الكتابة وما تحمل عليه رابطة وفاء متينة لا انفصام لها، ولا أحد من الشريكين يمكن أن يبقى من دون الآخر. يأبى الورق أن تتداوله الأيدي؛ ولكي لا يفنى، يكون في حاجة إلى قارئ - مالك متنبه يستخدمه بحذر وعناية، ويحرص، على الخصوص، ألا يعيره أو يعرضه لطمع الغير. وبما أن الورق يأبى أن يكون موضع تبادل، فإنه يتطلب شريكا شديد الحرص. والرابطة

---

159. M. Lombard, *Les Textiles dans le monde musulman*, p. 203.

160. نفسه، ص. 206.

161. انظر أعلاه، ص. 175-176.

162. الجاحظ، «رسالة في الجد والهزل»، ضمن رسائل الجاحظ.

163. نفسه.

الوحيدة التي تربطه بالنص الذي كتب عليه تنعكس في العلاقة التي تربطه بمالكه. فكما أنه يتلف عند محو النص الذي يوجد عليه، فإنه يتضرر عندما تتداوله أيدي قراء مختلفين.

أما الجلد فأمره مخالف ولا يلحقه التلف إذا تداوله أفراد متعددون. فهو يصبر على «الحك» و «التغيير»، وبما أن الغدر من شيمه فهو يختار، بلا هوادة، عدم الوفاء والتيه والتناسخ. وعندما ترحل نُصوصٌ يبقى على استعداد دائم لاحتضان أخرى، دون أن يفاضل بينها، إنه يظل شاغراً على الدوام وحاملاً لبقايا ذكريات وآثار حروف قديمة كادت تمحي... ولأمر ما فإن المالكين يفضلونه على الورق...

الحرف المحرّم

إذا كان النص لا ينفصل عن المادة التي تحمله، فهو لا ينفصل كذلك عن الصوت الذي ينطق به. هناك حالات يكتسي فيها الصوت خصائص الجلد، فيعمل، كأنه طرس صوتي شفاف[164]، على كشف نص يسعى المتحدث إلى إخفائه: وهذا ما يتم عادة عندما يتكلم المرء لغة ليست لغته الأم. وباستطاعتنا أن ننظر، من هذه الزاوية، إلى حالتين: شخصية متكلم وشخصية شاعر، يجمعهما كونهما ليسا عربيين ولا يحسنان تكلم لغة القرآن.

المتكلم هو واصل بن عطاء الذي كان واسع العلم، لكن كان له عيبان : كان شديد طول العنق، وكان يشكو من لثغة في الراء. لم يكن في الإمكان تقويم العيب الأول، فأنا أشك في أن فن الجراحة قادر على تقصير عنق وردّه إلى قياسه المعهود. ولاشك أن واصلاً، الذي كان يشبه بالزرافة[165]، كان يعاني من هذه الخلقة، خصوصاً وأنه كان رئيس نحلة (تتوقف قيمة الدعوى أحياناً على اعتدال عنق من يدعو إليها)... أما العيب الثاني، فقد كان، على العكس من ذلك، مما يمكن درؤه : لنتذكر حال ذلك الخطيب الشهير، الذي كان يريد القضاء على التمتمة فيتمرن على مقربة من الموج، واضعاً حصاة في فمه. يذكر الجاحظ أن العجم قادرون، بعد شهر من الترويض، على قهر عيوب النطق[166]. غير أن واصلاً لم يفلح في ذلك، أو لعله لم يسْعَ إلى تقويم لغته؛ ولعل مانعاً لاشعورياً حال بينه وبين أن يخون لغته الأم فيتكلم حرفاً غريباً عنها. ومهما كان السبب، فقد كان يشعر

---

164. «الطرس: الصحيفة، ويقال هي التي مُحِيت ثم كتبت، وكذلك الطِّلْسُ». لسان العرب، مادة «طرس».

165. الجاحظ، البيان، I، ص 16.

166. نفسه، I، ص 36.

بالنقص والحرمان، ويدرك أن عليه، مهما كان الثمن، أن يُصفي حسابه مع مصدر بؤسه وغضبه. أتصور أنه كان يثير الضحك بما يلقيه من خطب في المساجد (معقل الجدال الكلامي)، ويدفع الناس إلى تقليده والسخرية منه، فكان يكفي ترديد الكلمات بنطقها المغيب للتنقيص من المذهب الذي أنيطت بالدفاع عنه. وبما أنه كان كثير الخصوم، فقد كان عرضة للتقليد الساخر.

وقد تمكن يوما من حل معضلته بطريقة لا تخلو من غرابة وأصالة؛ بما أنه عجز أو أبى تصحيح نطقه، ارتأى إسقاط حرف الراء من خطابه[167]. ذات يوم إذن تبين المستمعون إليه أن حرفاً من أكثر الحروف العربية استعمالاً غاب من حديثه. ومهما نقبوا في كلامه، لم يكونوا ليعثروا لحرف الراء على أثر؛ أو أنهم، بالأحرى، كانوا يكشفون هذا الحرف، ولكن في الكلمات التي تجنب واصل استعمالها مستعيضاً عنها بكلمات تخلو منه. وعند قراءتهم لخطبه،كانوا يتبينون مدى حرصه الدؤوب، وعنايته بتبديل «حرف كثير الدوران في الكلام»[168]. وهذا يعني أن حرف الراء الذي حذف، عمداً ودون رحمة (والذي كان وراء تجنب واصل لعدد هائل من الكلمات) ظل عنصراً هاماً عند تلقي خطابه المسموع والمكتوب.

تجنب حرف، هو تجنب استعمال جميع الكلمات التي تضمه[169]. لاسترجاع الكلمات الغائبة، فإن على المتلقي أن يكون على علم بالمشكل الذي واجهه واصل والحل الذي اهتدى إليه، وإلا لما ظهر الجهد المبذول. فاستبدال حرف بآخر سرعان ما يظهر، أما إحلال كلمة بدل أخرى فأمر قد لا يلتفت إليه. والقراءة المتفطنة لخطابات واصل ينبغي أن تتمكن من رصد الكلمات الغائبة التي تختفي وراء الكلمات الحاضرة. لم يكن النص كما يقدم نفسه ممكناً إلا بفضل استبعاد نص آخر، نص يماثله ويباينه في آن. فإذا لم نتبين هذا النص المكبوت والمختفي، فإننا لن نعلم شيئاً عما قام به واصل. مفتاح سر الخطابات حرف غائب حاضر في آن واحد.

لعل واصلاً كان يُسر من رؤية أولئك الذين يسخرون منه وهم عاكفون على خطاباته المبتورة قصد إعادة بناء الخطابات الضمنية التي تكمن فيها. كان قراؤه والمستمعون إليه

---

167. نفسه I، ص 15

168. نفسه، I، ص 16 - 17.

169. نعلم أن الحرف اللاتني (e) غائب في قصة *La Disparition* لـ G. Perec. هذا الغياب لا يلحظه القارئ إلا إذا نبّه إليه. راجع :
T. Todorov, *Les Genres du discours*, p. 302; G. Genette, *Palimpsestes*, p. 49.

ينطلقون من الخطاب الذي يعرضه على أسماعهم كي يبلغوا الذي انطلق منه (والذي لا شك يتضمن حرف الراء). وبالفعل، فمن الصعب أن نتصور أن عبارته افتقرت فجأة، وأن نوعاً من الحبسة منعه من استعمال كلمات تضم حرف الراء. إذ لو كان الأمر على هذا النحو، لما كان لجهده قيمة ولما ادعى الفضل الذي يعود إلى الصعوبة المقهورة. بل على العكس كان عليه أن يعطي الانطباع بأنه يمتلك ثروة لغوية هائلة يستنكف من تبذيرها بدافع الزهد أو التحدي. إذ التبذير يعني عودة الراء وبالتالي ظهور الفضيحة. كان واصل رهين ثروته، فمهما قل استعماله لها فإنه لا بد أن يقع تحت رحمة من يرقبونه أملاً في جعله يخسر رهانه.

كان على واصل أن يراقب نفسه على الدوام، فأيّ إغفال من جانبه يمكن أن يجره إلى ما لا تحمد عقباه. واتقاءً لشر المستمعين إليه، الذين لم يكونوا ليصدروا دوماً عن حسن نيّة، ولا ليهتموا بخطاباته في مضمونها بقدر ما ينشغلون بإمكان انفلات لحرف الراء، كان عليه قبل أن يتفوه بكلمة، أن يقلبها ويلوكها مراراً. وعلى أية حال، فقد كان عرضة للهفوات بسبب تلك الكلمات الكثيرة الاستعمال والتي لا محيد له عنها اللهم إلا إذا استعاض عنها بعبارة ملتوية أو بجملة. عندما يتعرض الجاحظ لهذه الحالة يتساءل كيف كان واصل يصنع في العدد، على سبيل المثال، وكيف كان يصنع في أسماء الشهور التي تضم الحرف المحرَّم[170]. فربما كان من السهل على خصومه أن يدفعوه في غمرة الجدال، إلى إجابات تكشف نطقه المعوج، خصوصاً وأن هناك ألفاظاً لا مرادف لها، وأن استبدال اللفظ بعبارة ملتوية لا يكون مناسباً على الدوام. فبإمكانه على سبيل المثال، الاستعاضة عن كلمة «رمضان» بعبارة «شهر الصيام» إلا أنه مضطر كذلك إلى أن يستبدل لفظ شهر كأن يقول «وقت الصيام»، لكن هذه العبارة لا تخلو من التباس. وهكذا، فبانتقاله من عبارة إلى أخرى سيسقط فيما أراد تجنبه، ويتعرض للسخرية التي أراد بالضبط تفاديها بإسقاطه لحرف من كلامه. وإذا كانت العبارة مفتعلة، فإنها ستدل على الإكراه والتصنع فتخون منحى واصل، ذلك المنحى الذي يقوم على الإيحاء بأنه لا يلجأ إلى البهلوانية والحذلقة. إنه كان يودّ أن يظهر اختفاء الحرف مجرد لعب تلقائي خال من كل تكلف[171]. وكل شيء سيتم على ما يرام مادام واصل يعد خطابه في العزلة، ولكن، في غمرة الجدال لابد وأن تخور قواه، فينبعث الحرف المكبوت معانداً منتقماً، وسيؤدي

170. البيان، I، ص 22.

171. نفسه، I، ص 16.

واصل الثمن غالباً فيسقط ضحية السخرية والهزل، خصوصاً بعد ما عُرف من مقاومته الشديدة لذلك الحرف. فإسقاط الحرف من الكتابة أمر يسير نسبياً، أما إسقاطه من الكلام فعرضة للفشل، واللغة تعاقب من يبترها.

الناطق باسْم...

الحالة الثانية التي سنهتم بها هي حالة الشاعر أبي عطاء السندي. كان أصل أبي عطاء من السند، ومع ذلك، فهو كان على معرفة جيدة باللغة العربية، فكان يحسن نظم الشعر بها. ولم تكن موهبته لتوضع موضع شك، بيد أن نطقه كان يجلب له الشقاء، في عصر كان الشعر فيه يُروى ولا يقرأ بصمت. وكان أصدقاؤه العرب، ومن بينهم حماد الراوية[172]، يكيدون له فيجرونه إلى استعمال كلمات تضم الحروف التي لم يكن يستطيع النطق بها؛ وكانوا يهلِّلون فرحاً كلما وقع في مكيدتهم[173] .

نحن هنا أمام تخاطب لا يخلو من افتعال ! فما كان يهم المتحدثين إليه، هو أن يجروه إلى قول ما يريدونه أن يقول، وبالتالي أن يتلقوا منه جواباً هم على علم به مسبقاً. ولعلهم كانوا يكتمون الضحك الذي يهزهم من الداخل، ويرجؤونه إلى أن يقع في مكيدتهم، وبعدها ينطلق الضحك ماكراً ماجناً. وربما كان أبو عطاء ينتبه لهذه الحالة ويشك في حسن نيتهم، ولكن لم يكن في مقدوره إلا أن يبتسم بفتور كتماناً لغيظه. فإذا هو احتج، فإنه لا محالة سيستعمل عبارات تتضمن الحروف التي لا يقدر على إخراجها، وسيندلع الضحك من جديد أكثر مكراً من قبل. من الأفضل إذن أن يسد الأبواب، ويرفض تبادل الكلام، وينعزل بين جدران الصمت ويرحل عن الأماكن التي يرتادها الناس. ولكن بما أنه كان يعيش مما يدره عليه شعره، فإن هذا الحل لم يكن يناسبه، لذا انتهج طريقة أخرى، وإن كانت لا ترقى في ذكائها إلى ما سلكه واصل. فلقد طلب من أحد ممدوحيه أن يهديه خادماً قادراً على الإلقاء[174]. في هذه الحال يتبنى قطعة الشعر شخصان : الناظم الذي ينظمها على صورة همهمة صامتة، والملقي الذي ينطق بها. لكي يتكلم الشاعر لا محيد له من اللجوء إلى من ينطق باسمه[175] .

172. كان هذا الشخص مزيفا مشهوراً، وكان يزيف حتى علاقاته مع أبي عطاء.

173. ابن قتيبة، **كتاب الشعر والشعراء**، II، ص 652 ـ 653.

174. J. Fück, *Arabiya*, p. 30.

175. اللسان المقطوع، والسمع المفقود ظاهرتان يمكن المقارنة بينهما. لنتذكر حال ذلك الموسيقي الأصم الذي كان يقود الجوق الذي يعزف قطعا من تأليفه. في الواقع لم يكن يقود إلا القطعة الموسيقية التي يحياها داخلياً لأن الجوق كان يتبع إشارات قائد ثان لا يراه الجمهور.

يذكر الجاحظ أن أصل المرء يمكن أن يعرف من خلال نطقه للغة العربية، لأن لكل جنس طريقته الخاصة في النطق بالكلمات[176]. يكفي إذن للمرء أن يفتح فاه ليفتضح أمره، ويظهر اختلافه ونقصه، وتنكشف حيوانيته، إذ لا يمكننا الحديث عن الفصاحة دون ذكر الحيوان (سأرجع إلى هذه النقطة). أضف إلى هذا أن لا أحد يمكن أن ينطق منطقاً معيباً من دون أن يقع ضحية السخرية والتقليد الماكر السيء النية. لا يكون التقليد ممكناً إلا بفضل التفوق الذي يشعر به المشاهدون إزاء الشخص المقلَّد. يتكلم الجاحظ عن الحاكية الذي بإمكانه تقليد نباح الكلب ونهيق الحمار، وتقليد الأعمى بصور ينشئها لوجهه وعينيه وأعضائه، وتقليد الأعاجم استناداً إلى مخارج كلامهم المعيب[177]. نلاحظ في نص الجاحظ هذا أن كل مقلَّد يشكو من نقص وعيب: الحمار والكلب يعوزهما النطق المنتظم، والأعمى يعوزه البصر، أما الأعجمي فتعوزه القدرة على إخراج بعض الحروف. وعندما يثير التقليد الضحك على حساب الآخر، فإنه يقوي الشعور «بالنَّحْن»؛ إنه يقوم إذن على تواطؤ المقلد والمشاهد، وهما وحدهما الحاضران، أما المقلَّد فـ «غائب»، إنه في عداد ضمير الغائب، حتى ولو كان يبدو أنه يستخدم ضمير المتكلم ويقول أنا بصوت المقلِّد.

هل يمكن لمؤلف أن ينبغ في لغتين ؟ لا يعتقد الجاحظ أن هذا ممكن[178]. لكنه يتناقض كعادته، ويذكر حالة قاص كان يفسر القرآن باللغة العربية عندما يتوجه إلى العرب، وباللغة الفارسية عندما يتوجه إلى الفرس (فتقعد العرب عن يمينه والفرس عن يساره) [179]. أظن أن الجاحظ لم يكن يعرف إلا لغة واحدة، حتى وإن كان يستعمل في بعض الأحيان كلمات أعجمية. ومن الباحثين من يجهد نفسه لمعرفة ما إذا كان الجاحظ على علم بالفارسية، كما لو أن هذه المسألة ذات أهمية قصوى. والواقع أن الجاحظ لم يكن في حاجة إلى معرفة لغة أخرى لسبب بسيط، هو أنه لم تكن في زمانه إلا لغة واحدة هي اللغة العربية. وما عداها كان ضجيجاً متكوناً من مواء وعواء ونهيق. لقد كان الجاحظ كاتباً سعيداً، يهوى الضحك، وكان ضحكه صريحاً وخالياً، إلى حد ما، من كل فكرة مبيتة...

176. البيان، I، ص 69.

177. نفسه، I، ص 69 - 70.

178. الحيوان، I، ص 76 - 77.

179. البيان، I، 368.

خاتمة

المَسْخ

ماذا كان العربي يفعل قديماً عندما يتيه، ليلاً، ويضل طريقه ؟ ما هي الوسيلة التي كان ينهجها ليهتدي إلى موضع الناس، ويسترجع ذاته ؟

لن تخمنوا قط سر هذا اللغز، وينبغي أن تعلنوا فشلكم، و«تعطوا لسانكم للقط» كما تقول العبارة الفرنسية. الله وحده يعلم ماذا سيفعل هذا الحيوان النَّهِم بلسانكم : تلك مسألة أخرى ليس في استطاعتي أن أنقلها في لغة الحيوان، إلا أنني، لو كنت مكانكم، لاحتفظت بلساني لنفسي، ولصُنْتُه بكل ما أوتيت من القوة ضد مخالب القط اللاحم الذي لا شك أنكم لاحظتم أن عينيه تتطايران شرا. وعلى كل حال ينبغي أن تذعنوا لسماع مواءات القطط وصيحات الحيوانات خلال هذا العرض. إذ كيف يمكن الحديث عن اللغة والازدواجية اللغوية، بدون ذكر الحيوان والتعرض له ؟ ألا ينطوي النطق المنظم على تموجات صيحات غير منتظمة ؟ لكل ذلك، فإنني سأرجع، أساساً، إلى **كتاب الحيوان** للجاحظ، أي إلى ذلك المؤلف الذي استمد لقبه من جحوظ عينيه. أميل إلى الاعتقاد أن عينيه جحظتا من شدة تأمله لعجائب المخلوقات وتحديقه في الحيوان. عادة ما نفتح أعيننا من الدهشة، ولكن عندما تشتد الدهشة تنزع العين إلى الخروج من حدقتها، إلى البروز، وهي لا ترمش، كما أتصور.

إذا بدا أنني ضائع في عالم الحيوان، فلأن موضوع حديثي هو الضياع والحرمان

والفقدان، ومجمل القول، ويا لغرابة الترادف، المسخ. هذا رجل ضل ليلاً في القفر، وينبغي مهما كان الثمن، أن يهتدي إلى قومه. لعله عمل، نهاراً، على وضع أحجار ومعالم عند مروره، ولعل أقدامه تركتا آثاراً على الأرض التي وطأتاها، ولكن، في سواد الليل، لا ترى الأحجار ولا تظهر الآثار. لعل المسافر يتوفر على عينين حادتين ثاقبتين، ولكنهما ليستا عيني هر. فما عساه يفعل ؟ سيلجأ إلى طريقة قد لا تخطر ببال، ولكنها حقيقة، إنه سيأخذ في النباح. المستنبح، كما يقول الجاحظ، «يعوي وينبح لتجيبه الكلاب»[180]. يسري المسافر إذن وهو ينبح، فإذا كانت بالجوار كلاب، فإنها ستأخذ في النباح دلالة على وجود ديار وناس يقطنوها. حتى يهتدي المرء إلى طريقه، لا مفر له من النباح. لكي يعود إنساناً، ينبغي أن يتحول كلباً.

لابد وأن هذا المستنبح لا يعدم دهاء، والدليل أن الكلاب سرعان ما تقع في حباله. الإنسان ينبح مدفوعا بالضرورة، ولا محيد له عن ذلك ما دام يريد الخروج من ورطته. أما الكلاب فسرعان ما تستجيب للنداء ظناً أن واحداً منها موجود على مقربة، وأنه يخاطبها بلغة الكلاب، فنباحها إذن صدى لما يشبه النباح، صدى لصدى. لا يصدر النداء عن واحد من جنس الكلاب، وإنما عن كائن بشري «يتكالب» في سواد الليل. يصدر النداء عن مقلّد ضائع يجني ثمرتين بتخليه المؤقت عن لغته واتخاذه لغة الكلاب : يهتدي لموضع الناس، ويراوغ الكلاب. تنطوي الضرورة على قسط من اللعب، وفي الوضعية التي تعنينا هنا يؤدي اللعب وظيفة جدية، فاللاعب يهتدي إلى طريقه بفضل لعبة مخادعة، متظاهراً بأنه كلب. وفيما بعد سيمسي في غير حاجة إلى النباح، وسيستعيد لسانه، ذلك اللسان الذي عقده كي يصدر أصوات كلاب[181] .

هل من المؤكد أنه سيهتدي إلى قومه، أولئك الذين يتكلمون لسانه ؟ هل من المحقق أن خطواته ونباحه سيهديانه إلى لسانه ؟

لا ينبغي أن نتسرع في الإجابة : فحال هذا الساري الضائع شديدة التعقيد، ولعله لا يدرك خطورة الأمر. لعله واثق أكثر من اللازم من خديعته وتحكمه في الكلاب. وعلى كل حال، فهو يركب مركباً صعباً بنباحه، خصوصاً وأنه وحيد ليلاً، وأن الظلام يغلف الأشياء. فماذا لو فقد لغته عند رجوعه إلى قومه ! ماذا لو عجز عن الإجابة عن أسئلتهم إلا بالنباح ! ماذا لو صار غير قادر على استخدام لغته ـ الأم، تلك اللغة التي تلقنها في المهد، وقبل المهد، والتي

180. الجاحظ، **كتاب الحيوان**، I، ص 379.

181. هل الكلب في حاجة إلى لسان كي ينبح ؟ هل اللسان لازم لنباح الكلب لزومه لألفاظ الإنسان ونطقه ؟

تعودها من كثرة التقليد (وملاحظة شفتي أمه) ! لا ينبغي أن نستعبد هذا الاحتمال، حتى وإن كان يبدو بعيداً، فالليل، كما نعلم، مأوى الأشباح والشياطين. ولا عجب أن يتحول المستنبح إلى نابح، فينسى اللعبة وينسى ذاته. للتقليد ثمنه : فكم من لاعبين تقاتلوا ! وما أخطر التقليد واللعب بالأشباح، لأن الأشباح قد تصير حقيقة، والنباح يمكن أن ينسينا النطق. لنتصور انساناً «يستنبح» ويقلّد الكلاب، وذات لحظة يتعب ويمل اللعبة، فيزمع على ركوب مركب الجد والكف عن اللعب. لكنه، لسوء الحظ، لا يستطيع استرجاع الكلمات التي اعتاد النطق بها. ومهما سعل واستنشق الهواء وتنحنح، فبغير جدوى. إنه لا يصدر إلا أصوات كلاب.

كلاب ورجال

ما رد فعل قومه؟ إنهم أمام أمر عجيب لم يتوقعوا قط حدوثه : الخرافات والحكايات التي يتناقلونها لا تتحدث عن قصة انسان أخذ ذات يوم في النباح... يأسف الأهل والأحباب (في بعض الأحيان يقولون فيما بينهم إن الأمر يبعث على الضحك) ويحيطون الابن الضال بعنايتهم، ويبكون حظه التعيس. ولكن صبرهم سينفد في النهاية؛ صحيح أنهم لا يتخلون عنه ولا يتنكرون له، بل يشاطرونه المصاب، ويقسمون ألا يهجروه. ولكن، شيئا فشيئاً، يعم القلق، القلق الشديد الذي سيستقطب كل الأحاديث (لم يحدث أن دار جدال مماثل يثبت فيه كل واحد لنفسه وللآخرين أنه لا ينبح).

تظهر على البطل الحزين أمارات مقلقة : إنه لم يعد يحتمل القطط، وهو يلتذ بأكل العظام، ويأخذ في معاشرة الكلاب. إنه لازال يفهم ما يقال له، وما يقال. ولكن، بما أنه لا يستطيع التعبير إلا عن طريق النباح، فإنه يحاول أن ينوّع نباحه، فيعوي ويئن؛ ويعلي صوته ويخفته. وعندما يطرق قومه مسائل جدية، يبدي رأيه بنباح غير ملائم. ولعل أكثرهم سخطاً هو الساحر الذي لم تسعفه تعازيمه ولا تعاويذه في طرد الشيطان المتقمص في المستنبح. وبما أنه يأبى الاعتراف بعجزه (مادام الأمر متعلقاً بمكانته)، فإنه يقدم هذا التبرير رافعاً أصبع الاتهام نحو صاحبنا : «هذا ماكر سيجلب لنا الويل». لا تحظى التهمة بالإجماع، فيتهم الساحرُ من شك في قوله ويأخذ عليه تأثره بالكلاب. اتقاء للفتنة يتم الاتفاق في النهاية على ألا يقتل المستنبح وألا يُرجم بالحجارة، وأن يُكتفى بلجمه أثناء موسم كل احتفال ديني، فيضغط رجلان رأسه ليمنعاه من النباح.

كل هذا من قبيل الافتراض. وكفاني لعباً بالكلمات والنباح، وملاحقة الساري، كفاني

تشبيها بالكلاب، كفاني نسجاً لخطاب قد تنتهي خيوطه الكثيرة بالتشابك والتعقد. ولكن هل في استطاعتي أن أهجر المستنبح وأتركه وحيداً في الليل المعتم ؟ إن قلبي لا يسمح لي بذلك، هذا بالاضافة إلى أنه ينبغي أن أعرف مآل صاحبنا ونهاية حكايتي.

فلنواصل. تهدي الكلاب الإنسان الضائع إلى الديار، ولا يبقى عليه إلا التوجه، بكل اطمئنان، نحو قومه مسترشداً بأصوات النباح. عندما أقول إنه سيهتدي إلى قومه، فإني أصدر عن تفاؤل شديد. تعلمون أن الكلاب لا يخلو منها مكان؛ فربما لم تكن الكلاب النابحة هي الكلاب المألوفة، كلاب الأهل. وبما أن الأمور قد تجري كما تشاء الصدف، فلا ينبغي استبعاد احتمال وجود كلاب غريبة. وما آمله أنا لهذا المشاء ليس بذي أهمية : فسُراه يخضع لمنطق خاص، ولا دخل لي أنا في الأمر. كل ما في إمكاني هو أن أتنبأ بمختلف السبل التي تنتظر خطواته، وتُفتح أمام حديثي.

لأول نظرة (ولكننا في الليل المعتم !) ليس أمامنا إلا إمكانيتان : إما أن يهتدي الساري إلى قومه أو يحل عند غرباء. ومع ذلك، ينبغي أن نفترض نهايات أخرى، وها هو احتمال لا تتوقعونه، ولا يمكن أن يخطر ببال : أن تكون الكلاب التي تستجيب لنداء الساري كلاباً كاذبة أي أناساً ضالين يستنبحون استرشاداً. إذا كان الأمر على هذا النحو، فهناك خديعة مزدوجة : في الجهتين معاً هناك تقليد ومحاكاة؛ في الجهتين معاً اعتقاد بأن الكلاب حقيقة؛ في الجهتين معاً ليس هناك إلا كلاب مزيفة. وعندما تتم المواجهة تصيب الجميع خيبة كبرى، ويلزم البدء من نقطة الصفر.

ينبغي الرجوع إلى البداية، فحتى لو فرضنا أن الكلاب التي تستجيب للنداء كلاب حقيقية، فليس هناك ما يضمن أنها على مقربة من الناس. فقد تكون كلاباً ضالة. والأرض لا تخلو من الكلاب الضالة ! فرغم قوة غرائزها، وحسها المرهف اليقظ، فإن هذه الحيوانات اليقظة تضل وتتيه، على كل حال فقد يحصل أن تضل وتخطىء، والدليل أنها تحمل النباح الكاذب محمل النباح الحقيقي، وتحسب الإنسان كلباً. كلاب كاذبة! كلاب حقيقية! تعن لي امكانيات سرد أخرى ولكنني سأتركها جانباً.

لنتذكر ما سبق : عندما يسمع المشاء صوت الكلاب يقول في نفسه : « إما أن أهتدي إلى قومي أو أحل عند غرباء. الكلاب لا تعرف الازدواجية اللغوية، والكلاب التي أعرف تنبح بنفس الطريقة التي تنبح بها تلك التي لا أعرفها. عند الليل تصدر جميع الكلاب النباح نفسه». لأكن متفائلاً، ولأترك صاحبنا يتجه صوب أهله، ولكنني أعرف أنه لن يخلد إلى

الراحة والطمأنينة... تنتظره مفاجأة عظمى، يقترب من أهله وقلبه يشتد خفقاناً، فيتم ما لم يكن في الحسبان : سيتأكد أن قومه يستنبحون عوضاً عن تكلم اللغة التي اعتادوا التحدث بها. وبالفعل، رغبة منهم في استرجاع الابن المفقود، أخذوا في النباح ليعلموه بموضعهم. ها هو ذا بينهم، تستقبله أصوات النباح علامة على الترحاب، فما وقع له، ما أوشك أن يقع، ما كان يمكن أن يقع، ما كان سيقع له، حدث الآن لقومه.

هذا إن لم تكن القرية بكاملها قد ضلت ليلاً وأخذت تبحث عن الديار، وعن نيران الديار التي تشتعل في جهة من الجهات بلا جدوى كالنجوم. هذا إن لم تكن القرية بكاملها قد خرجت بحثاً عن اللغة الضائعة التي لم يتبق منها شيء، لم يتبق منها سوى نباح عديم الصدى والجدوى.

الضَّلال

في إحدى الجهات إذن تتوهج نيران الديار، وربما كانت انعكاساتها هي ما يبدو في السماء. خرج أهل القرية وهجروا الديار بحثاً عن الابن المفقود، واللغة المفقودة. تاهوا مستنبحين، ولابد أن يسألوا النجوم، يوماً، عن موضع الديار المفقودة أو ذلك الذي احتله غرباء، والأمر سيان. في الوقت ذاته يحث المسافر الخطى ظناً منه أنه وجد ضالته: لقد نبحت الكلاب، وفي منعرج طريق لاحت النيران متوهجة. وكما تتوقعون، لن يكون هناك ترحيب. فأولئك الذين يُكنُّ له المحبة هجروا الديار، ومن نزلوا بها ليس الكرم من شيمهم. وأخبركم على الفور أنهم سيعملون على إطفاء النيران إقصاء للضيف المستثقل.

ينبغي أن أتوقف قليلاً لأهيئكم لتقبل ما سيحصل (لأن ما ستسمعونه يخرج عن المألوف). ينبغي أن أرجع القهقرى، إلى نقطة البداية، إلى كلمة مستنبح التي لا تشير إلى الضلال والرغبة في تقليد الكلام فحسب، بل تشير أيضاً إلى نيران الديار. النباح وحده لا يكفي أمارة على موضع الناس. إنه علامة لازمة، لكنها لا تكفي وحدها (فهناك كلاب ضالة). وظيفة النباح أن يقود نحو أمارة أخرى أكثر تأكيداً : هي نيران الديار ودخانها. إذا كان الناس الذين يتوجه إليهم المسافر لا يكرمون الضيف فإنهم سيطفئون نيرانهم. ماءً؟ كلا، سيطلبون من الأمهات أن تتبولن فوقها :

قوم إذا استنبح الأضياف كلبهم   قالوا لأمهم بولي على النار [182]

182. البيت للأخطل، يورده الجاحظ، الحيوان، I.ص 384.

لا يذكر الشاعر هل نجح السائل المقتر في إخماد النار. ولكن النار لن تكون متوهجة، فمن يقتر في بوله لا يبذر حطبه. على كل حال، فإن الطارق لن يستضاف وأنصحه أن يبتعد فوراً عن هذا الموضع، لأنه يعرض نفسه لعض كلاب البخلاء الجائعة[183].

لا شك أنه سيستقبل على نحو مخالف، لكنه لا يقل خيبة، إذا ما حل بقوم كرام. فما أكثر الكلاب التي تحوم حول ديار هؤلاء، لكنها كلاب جبانة، كلاب لا تنبح[184]. لقد فقدت القدرة على التمييز من كثرة الضيوف «الملتمسين للقرى». إنها من شدة ما ينهرها أسيادها فقدت عادة النباح. ثم إنها منهمكة، على الدوام، في التهام البقايا الوفيرة التي تفضل عن الضيوف. والخلاصة أنها لا تختلف عن أصحابها حُسْنَ استقبال رغم تباين الدوافع. لا تبعث هذه اللوحة المثالية على اطمئناني. فهل الكلاب التي لم تعد تنبح، هل الكلاب الخرساء التي لا تفتح فمها إلا للأكل، هل هي كلاب بالفعل ؟ لا أرى مانعاً من التسليم بكرم أصحابها، ولكن كيف لي أن أعثر عليهم، إذا لم تنبح كلابهم لتهديني إلى موضع الديار، حين أكون ضالاً في الليل المعتم ؟ أميل إلى الاعتقاد أنهم أقل كرماً من البخلاء الذين تحدثنا عنهم، والذين ينبغي أن نعترف بأنهم لم يسكتوا كلابهم. صحيح أن هؤلاء كانوا أخمدوا نيرانهم لكنني كنت أحس حضورهم وكان هذا الحضور يبعثني على الاطمئنان. وكنت أعلم أن ها هنا قوماً وأنهم يخاطبونني، رغم كل شيء، عن طريق كلابهم. غير أن التخاطب والتواصل يتعذران مع كائنات فَقَدَتْ كِلاَبُهَا القدرة على النباح. لا صوت يهديني إليهم. وكلما أحسست بالقرب منهم وأسرعت الخطى، ازددت بعداً عن ديارهم، ومهما استنبحت فلا مجيب.

تقليد

لنفترض، بالرغم من ذلك أن صاحبنا يرى نيران قوم غرباء، ولنتصور أن هؤلاء الغرباء ينطقون، وأن المستنبح يستعيد لغته عندما يحل بهم. فماذا سيحدث ؟ إنه مهما فعل فسيعتبر حيواناً. صدقوني، عندما تتواجد لغتان، فلابد أن ترتبط إحداهما بالحيوانية[185]، تكلم لغتي، وإلا فأنت حيوان. هذا إذا ما كنتُ في موقع قوة. أما إذا كنت في موضع ضعف، فأنا الحيوان. لا يصح الحديث، بهذا الشأن عن صراع، لكي يكون صراع، ينبغي

183. قد تكون كلابا مسعورة. يذكر الجاحظ أن الإنسان الذي يعضه كلب يصير نابحاً، **الحيوان**، II، ص 10 - 11.

184. يقول الشاعر ابن هرمة : «فإنِّي جَبَانُ الكَلْبِ مَهْزُولُ الفَصِيل». انظر الجرجاني، **دلائل الاعجاز**، ص 263.

185. موقف كريستوف كولومبس إزاء سكان العالم الجديد مثال واضح على ذلك. انظر بهذا الصدد:
T. Todorov, *La Conquête de l'Amérique*, p. 36-37 et p. 54.

للطرفين أن يكونا متكافئين قوة، أو متناسبين على الأقل. الأسد ينازع النمر، لكنه يكتفي بالتهام الأرنب. لا توحي الازدواجية اللغوية بصورة المتصارعين الرومانيين اللذين يتقدم أحدهما نحو الآخر، والشباك والسلاح بأيديهما، فهنا لابد أن يكون أحد الخصمين طريح الأرض ينتظر الضربة القاضية (لا تذكر الحوليات الرومانية أن أحداً من القياصرة أخذته الشفقة على مثل هذا الطريح).

لن يطول بصاحبنا المقام حتى يعلم هذا، وعلى حسابه بطبيعة الحال. لقد قادته خطاه عند قوم لا يتكلم لغتهم، لهذا فإنهم ينظرون إليه على أنه حيوان وليس بالضرورة على أنه كلب (لقد كف، بمحضرهم، عن النباح)، وإنما على أنه قرد بالأحرى، لا يقلد هذه المرة لغة الكلاب، وإنما نباح البشر. لابد أنه على علم بحاله. فكلما يفتح فمه، عليه أن يبذل جهداً كبيراً، جهداً جهيداً، يميزه عن مستضيفيه الذين يتحدثون بطلاقة، والذين يتكلمون مثلما يتنفسون. الجهد هو الذي يميزه كقرد، كمقلد. لولا الجهد لما كان تقليد. يحاول القرد، الذي ليس إلا صاحبنا، أن يتخلص من طبيعته القردية كي يصير مثل المتحدثين إليه، وهم بشر. وبما أنه لا يضاهي من ينظرون إليه بعين ملؤها الفضول والانزعاج، فلا يسعه إلا التقليد. إنه يقلد لأنه ليس مَنْ يقلدهم، إنه يقلد من لا يستطيع أن يكونه، وهو لا يجهل ذلك. والآخرون أيضاً يعلمون، وقد يحصل أن يدركوا (على عكس الكلاب التي رأينا أنها وقعت في فخ لعبة التقليد) أن التقليد لا يجعل من الإنسان إنساناً. لا يخلو التقليد من مفارقة : فالمقلد يريد أن يحاكي، أن يكون مثل، لكنه لا يعمل، في النهاية، إلا على تعيين انفصاله. إنه لا يعيد ويكرر إلا ما ليس هو، والمثل ليس هوية على الاطلاق. التقليد مبني على مسافة بين الوجود الباطن والوجود الظاهر؛ ومهما كانت درجة اكتمال التقليد، فهو لا يمحو الاختلاف.

في الواجهة الأخرى يكون المتحدثون إلى القرد والمتفرجون عليه في وضعية يحسدون عليها. فليس عندهم ما يُخفونه، مظهرهم يطابق وجودهم، وهم يعملون في وضح النهار، على مرأى من الشمس، شمس الظهيرة (التي، كما تعلمون، لا تولد ظلالاً مشبوهة). أما القرد فهو مخادع بطبعه، وهو يخفي شيئاً ما، ومن خلفه تمتد منطقة ظل شاسعة، إنه يضمر غير ما يظهر. لا ننس أنه كان ضالا في الليل المعتم، وأنه الآن ضال بين غرباء، بين الناس. إنه يخفي لأنه يقلد.

أحيانا، وعلى سبيل المداعبة، يركن المتفرجون على القرد إلى شيطان التقليد. وعلى كل

حال، فإن القرد حيوان يدفع إلى المداعبة، وليس هناك من يستنكف من الرغبة في تقليد المقلد. سيعمل المتفرجون إذن، في أوقات فراغهم، على تقليد القرد، تقليده لا في ما يضمره، بل في ما يظهره. إلا أن مظهر القرد هو صورة عنهم، صورة عما هم عليه، وذلك ما دام القرد يحاول التشبه بهم. إذن فعندما يحاكون حركات القرد، فإنما يقلدون صورتهم هم، حقا إنها صورة مشوهة، لكنها صورتهم.

وأنا أكتب هذه السطور ينتابني قلق شديد. فماذا لو تحولتُ، وأنا أتحدث عن الحيوان، إلى حيوان ؟ ماذا لو أصبحت كلباً، وأنا أتحدث عن الكلاب ؟ ماذا لو فقدت لساني (أو ألسني، على الأصح، لأنني أتوفر على أكثر من واحد)، وأخذت بالنباح ؟ أطمئن بعض الشيء عندما أذكر أن لا أحد في مأمن من شيطان الكلاب. فعندما يفتح القارئ فمه، فربما لن تصدر عنه وحدات صوتية، وحدات مميزة، وحدات دالة، وإنما نباح مكرور رتيب. وبما أن الأمر لا يخلو من إقلاق، فإنني أنصحكم أن تضعوا أيديكم على أفواهكم وأن تزموا شفاهكم وأن تفكروا في أمور أخرى.

ما مآل صاحبنا، في هذا الحين ؟ ما مصير مشّائنا الليلي ؟ إنه يواصل السير نابحاً. ولعله في أرض خلاء، أرض لا أثر فيها للكلاب، فالكلاب أيضا تهاجر. وإذا كان الأمر كذلك، فإنه سينبح طول الليل بلا مجيب.

بيد أن الليل لا يدوم، ومع إشراقة الفجر تخلد جميع كلاب الدنيا إلى الصمت. يبلغ المسافر نبع ماء فينحني للشرب. وعند انحنائه، تتراءى له صورته على سطح الماء الطاهر البارد. أية صورة يرى ؟ أهي صورة الكلب ؟ كلا. ففي ذلك ميل إلى السهولة؛ كما أنه يتطلب منا أن نحدد النوع الذي ينتمي إليه الكلب المنعكس، وقد يكون التصنيف متعذراً... ربما يجمل بنا أن نقول إن المستنبح يرى صورته هو، صورته المعهودة. لقد استعاد ذاته، فتنفس الصعداء : مخاوف الليل لم تنل من كيانه، وسحنة الظلمات لم تمسه في شيء.

لكنه على خطأ، وأنا أعلم هذا، وهو لن يفوته أن يدركه. ينساب الماء، وعلى التموجات الصغيرة تتحرك الصورة خفيفة مرحة، وبغتة تتجه جانبياً فيحملها السيل بعيداً، دائما بعيدا. ينظر المسافر، مذعوراً، إلى الماء تحت قدميه ولا يجد نفسه. لقد امحت الصورة واختفت.

مراجع الكتاب

باللغة العربية

الآمدي : **الإحكام في أصول الأحكام**، بيروت، دار الكتب العلمية. 1980.

ابن الجوزي : **كتاب الموضوعات**، تحقيق عبد الرحمن محمد عثمان، المدينة، 1966.

ابن الجوزي : **المنتظم في تاريخ الملوك والأمم**، بيروت، 1357 - 1389.

ابن خلكان : **وفيات الأعيان**، تحقيق إحسان عباس، بيروت، دار صادر، 1971.

ابن رشيق : **العمدة**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1934.

ابن طباطبا : **عيار الشعر**، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة، 1956.

ابن قتيبة : **تأويل مختلف الحديث**، بدون تاريخ وبدون مكان.

ابن قتيبة : **كتاب الشعر والشعراء**، بيروت، دار الثقافة، بدون تاريخ.

ابن كثير : **البداية والنهاية**، بيروت، 1932.

ابن منظور : **أخبار أبي نواس**، القاهرة، 1924.

الجاحظ : **كتاب البخلاء**، تحقيق طه الحاجري، القاهرة، دار المعارف، 1971.

الجاحظ : **كتاب التاج**، تحقيق فوزي عطوي، بيروت، 1970.

الجاحظ : **كتاب الحيوان**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، 1945 - 1938.

الجاحظ : **كتاب البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، الطبعة الثانية، 1980.

الجاحظ : **رسائل الجاحظ**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، 1964.

الجاحظ : **كتاب المحاسن والمساوئ**، تحقيق فوزي عطوي، بيروت، 1969.

الجرجاني : **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد رشيد رضا، القاهرة، الطبعة السادسة، 1959.

الجرجاني : **دلائل الإعجاز**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، 1969.

الجمحي : **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق محمود محمد شاكر، القاهرة، 1974.

حازم القرطاجني : **منهاج البلغاء**، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثانية، 1981.

قدامة : **نقد الشعر**، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة، 1963.

القزويني : **الإيضاح في علوم البلاغة**، بيروت، دار الكتاب اللبناني، الطبعة الرابعة، 1975.



بلغة أجنبية

Arkoun (M.), *Contribution à l'étude de l'humanisme arabe au IVe / Xe siécle*, Paris, Vrin, 1970.

Barthes (R.), «Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe», in C. Chabrol éd., *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973.

Barthes (R.), *S/Z*, Paris, Ed. du Seuil, 1970.

Barthes (R.), « L'ancienne rhétorique», *Communications*, 1970 ,16.

Benveniste (E.), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Ed. Gallimard, 1966.

Berque (J.), *Les Dix Grandes Odes arabes de l'Anté-islam*, Paris, Ed. Sindbad, 1979.

Blachère (R.), *Histoire de la littérature arabe*, Paris, Ed. Adrien-Maisonneuve, tome I, 1952.

Bloom (H.), *The Anxiety of Influence*, Oxford U.P., 1973.

Borges (J.L.), «Tlön Uqbar Orbis», in *Fictions*, Paris, Ed. Gallimard, 1951.

Compagnon (A.), *La Seconde main*, Paris, Ed. du Seuil, 1979.

Dupont-Roc (R.), «Mimesis et énonciation», in *Ecriture et théorie poétiques,* Presses de l'Ecole Normale Supérieure.

Ess (J. van), «L'autorité de la tradition prophétique dans la théologie mu'tazilite», in G. Makdisi éd., *La Notion d'autorité au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1982.

Fontanier (P.), *Les Figures du discours*, Paris, Ed. Flammarion, 1968.

Freud (S.), *Moïse et le monothéisme*, Paris, Ed. Gallimard, coll. «Idées», 1948.

Fück (J.), *'Arabiya*, trad. par C. Denizeau, Paris, Librairie Marcel Didier, 1955.

Genette (G.), «Frontières du récit», in *Figures* II, Paris, Ed du Seuil, 1969.

Genette (G.), *Palimpsestes*, Paris, Ed. du Seuil, 1982.

Goldziher (I.), *Muhammedanische Studien*, Halle, 1889 - 1890 (trad. fr. partielle par L. Bercher, *Etudes sur la tradition islamique*, Paris, Ed. Adrien-Maisonneuve, 1958).

Grunebaum (G.E. von), *Kritik und Dichtkunst*, Wiesbaden, 1955.

Grütter (I.), «Arabische Bestattungsbraüche in frühislamischer Zeit», Der *Islam*,31, 1954.

Heinrichs (W.), *Arabische Dichtung und griechische Poetik*, beyrouth, 1969.

Huart (C.), «Les séances d'Ibn Nâqiyâ», in *Journal asiatique*, 10e série, t. XII, 1908.

Khatibi (A.) et Sijelmassi (M.), *L'Art calligraphique arabe*, Paris, Ed. du Chêne, 1976.

Kilito (A.), «Sur le métalangage métaphorique des poéticiens arabes», *Poétique*, 38, 1979.

Lallot (J.), «La mimesis selon Aristote et l'excellence d'Homère», in *Ecriture et théorie poétiques*, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1976.

Lejeune (Ph.), *Le Pacte autobiographique,* Paris, Ed. du Seuil, 1975.

Likhatchev (D.), « L'étiquette littéraire», *Poétique*, 9, 1927.

Lombard (N.), *Les Textiles dans le monde musulman*, Paris - La Haye, New york, Ed. Mouton, 1978.

Lotman (Ju. M.) et Pjatigorskij (A.), « Le texte et la fonction», *Semiotica*, 2, 1969.

Œhlman (W.), *Reclams Liedführer*, Stuttgart, 2e éd., 1977.

Pellat (Ch.), *Le Milieu basrien et la formation de Jâhiz*, Paris, Ed. Adrien Maisonneuve, 1953.

Peter (H.), *Wahrheit und Kunst*, Leipzig-Berlin, 1911.

Quintilein, *Institution oratoire*, Classiques Garnier, Paris, 1933.

Sperber (D.), *Le Savoir des anthropologues*, Paris, Ed. Hermann, 1982.

Stemplinger (E.), *Das Plagiat in der griechischen Literatur*, Leipzig-Berlin, 1912.

Tomachevski (B.), «Thématique», in *Théorie de la littérature*, textes des Formalistes russes, Paris, Ed. du Seuil, 1966.

Todorov (T.), *Symbolisme et interprétation*, Paris, Ed. du Seuil, 1978.

Todorov (T.), *La Conquête de l'Amérique,* Paris, Ed. du Seuil, 1982.

Trabulsi (A.), La Critique poétique des Arabes jusqu'au Ve siècle de l'hégire, Damas, 1955.

Vadet (J.C.), « Ibn Nâkiyâ», in *Encyclopédie de l'Islam*, 2e éd., t. III.

Zumthor (P.), *Essai de poétique médiévale*, Paris, Ed. du Seuil. 1972.

الحكاية والتأويل

(1988)

تقديم

إذا طلبتَ من قارئ «غربي» أن يذكر لك كتابا عربيا قرأه أو سمع به، فإنه سيفكر لحظة ثم يقول لك : **ألف ليلة وليلة**. لن يذكر لك إلا هذا الكتاب، لأنه لا يعرف كتابا عربيا غيره. وفوق ذلك، يحسب أن **ألف ليلة**، بالنسبة للعرب كـ **الإلياذة والأوديسة** بالنسبة للإغريق. ولا شك أن الدّهشة ستتملكك وأنت تسمعه يشيد بكتاب لا يدرس في الجامعات ولا توليه تواريخ الأدب كبير اهتمام.

إذا طلبت الآن من قارئ عربي أن يذكر لك نماذج من السرد العربي الكلاسيكي، فإنه سيتذكر طفولته والمدرسة الابتدائية ويقول لك : **كليلة ودمنة**. ثم يلوي شفتيه ويحرك يديه بيأس ويضيف : **رسالة التوابع والزوابع، المقامات، رسالة الغفران**. وبعد ذلك يسكت ولن تستطيع أن تنتزع منه عنواناً آخر. قرون من السرد يختزلها لك في أربعة أو خمسة عناوين. ثم لا يكتفي بهذا، بل يشعرك أنه لا يرضى بهذه المؤلفات ولا يعتبرها نماذج صالحة، ولا يمنعه من إعلان احتقاره لها إلا خشيته من هوان الآباء والأجداد.

عندما نقارن بين ما ألف حول السرد، وما ألف حول الشعر، فإنه لا يسعنا إلا أن نسجل «الضيم» الذي لحق بالسرد. ما أكثر الكتب التي تُعنى بتاريخ الشعر العربي ! أما السرد فلا أحد اهتم بتتبع مراحله وإبراز أساليبه، بل من المرجح أنه لم يخطر لباحث ببال أن يكتب تاريخاً للسرد. صحيح أن هناك محاولات في هذا الميدان، لكنها تصب اهتمامها على السرد

«الأدبي». انطلاقا من مفهوم ضيق للأدب، يتناول الباحث أصنافاً معينة من السرد، ويقصي أصنافاً أخرى لا يعتبرها أدبية.

إن دراسة السرد لن تتقدم مادام الجري مستمرا وراء «التخصص». ومادام العديد من الباحثين لم يفطنوا إلى أن ميدان اهتمامهم ينبغي أن يكون السرد العربي بمختلف فنونه ومظاهره. إن الحواجز التي نضعها بين الأنواع لها ما يبررها، ولكنها تظل نسبية. فهناك خيوط كثيرة تشد الأنواع فيما بينها وعلى عدة مستويات، بحيث لا يجوز لمن يدرس **ألف ليلة**، مثلا، أن يتجاهل تاريخ الطبري ورحلة ابن بطوطة وكتب التراجم.

لا أدعي بحال من الأحوال أن الدراسات التي يشتمل عليها هذا الكتيب تطبق البرنامج المشار إليه*. كل ما في الأمر أنني أقترح «قراءة» لستة نصوص سردية، البعض منها في «الأدب»، والآخر في «الترجمة»، ذاهبا إلى أن كتاب **أسرار البلاغة** للجرجاني يروي حكاية من الحكايات... أما لماذا وقع اختياري على نصوص بعينها، فذلك راجع لأسباب ظرفية. ولا داعي أن أؤكد أن كل دراسة منطوية على نفسها مرتبطة بجاراتها في آن، مثلما هو الشأن بالنسبة لنجوم الثريا.

* لم أذكر في الهوامش إلا أسماء المؤلفين. أما عناوين الكتب ومكان صدورها وتاريخه، فيجدها القارئ في قائمة المراجع.

الجرجاني والقصة الأصلية

عندما ندرس نصا «في ضوء» هذا المنهج أو ذاك، فإننا نعتقد ـ أو نفترض ـ أن النص غامض، مبهم، يكتنفه ليل كثيف دامس، وإلا فما الحاجة إلى الضوء ؟ لكي لا نضل أو نحيد عن الجادة، فإننا نستعين بمصباح منهجي. كلمة «منهج» تتضمن العديد من المعاني اللغوية والثقافية : المسلك الواضح، الطريق المستقيم، السبيل البين المستوي... هكذا يتحول الدارس إلى مشاء يقتحم الليل وفي يده سراج يستنير به.

هذا التصور، الذي لا نفطن إليه في الغالب، يتراءى أيضا عندما يتعلق الأمر بنصوص «واضحة»، نصوص يوجد فيها مصباح داخلي يزيح الظلمة عنها، لكن الدارس يعتقد أن الوضوح مفتعل، يهدف إلى إخفاء أمور لا يراد الإفصاح عنها، أو على الأقل يعتقد أن الوضوح نسبي ومحفوف بمناطق من الظلام. هكذا تمحي الفوارق بين النصوص العكرة والنصوص الصافية، فتصير كلها غارقة في الظلام، ويكون على الدارس أن يشيع النّور فيها، أن يحول الليل إلى نهار مشرقٍ.

مسألة الوضوح والغموض تعرف عدة أشكال: الحقيقة والوهم، اللّباب والقشور، المحتوى والغلاف... العديد من النصوص الكلاسيكية، على الرغم من انتمائها إلى أنواع مختلفة، تبرز الصور نفسها، تلك الصور التي تعود في النهاية إلى التعارض بين الظاهر والباطن. إن دراسة الصور تقتضي رفع الحواجز الموضوعة بين الأنواع وافتراض وحدة

في الثقافة العربية الكلاسيكية كيفما كانت الأنواع، نثرية أو شعرية، رفيعة الشأن أو ساقطة، واقعية أو أسطورية. بهذا المعنى يمكن القيام بدراسة موازية **لأسرار البلاغة** و**كليلة ودمنة** و**ألف ليلة وليلة**. إنني طبعا لا أجهل الفروق بين الأنواع، لا أجهل أن الثريا بعيدة كل البعد عن سهيل وأنهما لا يلتقيان أبدا. بيد أنني عند قراءة **أسرار** عبد القاهر الجرجاني ألمح فيه عناصر قصة أصلية، بناء على مبادئ أسطورية (بالمعنى الإيجابي لكلمة أسطورة كما تبرزه الدراسات الحديثة).

يُنظر إلى **أسرار البلاغة** على أنه كتاب يتناول مسألة المجاز، وبالفعل فإن الجرجاني درس هذه المسألة بشتى فنونها وأشكالها. إلا أن كلامه يتضمن، إضافة إلى الخطاب البلاغي، خطابين آخرين. فمن جهة نلاحظ أنه عندما يتطرق للتشبيه والتمثيل والاستعارة، يستعمل بدوره التشبيه والتمثيل والاستعارة. ومن جهة أخرى نلاحظ أنه يستشهد بقدر لا يستهان به من الأبيات الشعرية كأمثلة للقواعد البلاغية التي يرسيها. هذه الأبيات مقتبسة من قصائد لعدة شعراء ينتمون إلى عصور مختلفة؛ كل بيت يحشر في سياق جديد مع أبيات غريبة عنه، فيتلون معناه بمعنى جيرانه ويبدو في حلة تباين حلته المعهودة. بمجرد اللقاء مع أبيات أخرى، تضاف إليه دلالة وقيمة جديدتين. وهكذا فإنه لا يؤدّي فقط الدور الذي من أجله سيق في الكتاب؛ إن دوره لا ينحصر في الإبانة عن قاعدة مجازية وإنجاز ما يرمي إليه البلاغي. ذلك أنه لم يوضع في الأصل من أجل البلاغة، وإنما من أجل حاجة في نفس الشاعر، حاجة تفرض مقتضياتها في السياق الجديد.

ثلاثة خطابات تتواجد إذن في كتاب الجرجاني : الخطاب البلاغي المُقنن لفنون المجاز، الخطاب المجازي المتكون من الاستعارات والتشبيهات التي يستخدمها المؤلف، الخطاب الشعري المركب من الأبيات التي يتم استدعاءها في كل صفحة من صفحات الكتاب. عندما نأخذ هذه الخطابات بعين الاعتبار، عندما ندرس علاقاتها ونتفحص الصّدى الذي يخلفه كل خطاب في الخطابين الآخرين، فإننا نتبين معالم القصة الأصلية التي أشرت إليها آنفا والتي سأحاول رسم خطوطها بصفة جزئية وبشيء غير قليل من التعثر والتردد.

يورد الجرجاني، في صفحة واحدة من **أسرار البلاغة**، أربعة أبيات لابن المعتز. مأخوذة من قصائد أو قطع مختلفة، أبيات تتحدث عن صراع بين الصبح والليل :

1- سَقَاني وَقَدْ سُلَّ سَيفُ الصَّبَا ... حِ واللَّيْـــلُ مِنْ خَــوْفِهِ قَدْ هَرَب

2- حَتَّى بَدَا الصَّبَاحُ مِنْ نِقَــابِ ... كَــمَا بَدَا الْمُنْصُــلُ مِنْ قِـــرَابِ

3- أَمَّا الظَّلَامُ فَحِينَ رَقَّ قَمِيصُـهُ ... وَأَتَى بَيَاضُ الصُّبْحِ كَالسَّيْفِ الصَّدِي

4- سَبَقْنَا إِلَيْهَا الصُّبْحَ وَهْوَ مُقَنَّعٌ ... كَمِينٌ وَقَلْبُ اللَّيْــلِ مِنْهُ عَلَى حَـذَرِ

ثم يورد الجرجاني، في نفس الصفحة، بيتاً لأبي عثمان الخالدي:

وَالصُّبْحُ قَدْ جُرِّدَتْ صَوَارِمُــهُ ... وَاللَّيْــلُ قَــدْ هَمَّ مِنْهُ بِالْهَــرَبِ[1]

موضوع الأبيات الخمسة النور والظلام، وبالإمكان تسجيل عدة صور تدخل في إطار ثنائية الظاهر والباطن. فالسيف أو المُنصل يُسَلُّ من القِراب، أي الغِمد، والظّلام ملفوفٌ بقميص، والصبح مُقَنَّع، والصباح محجوب بنقاب. ثم هناك «السيف الصَّدِي» أي المغلف بالصدأ. كل هذه العبارات تدل على الاختفاء والاستتار، بينما عبارات أخرى تدل على العكس، على بزوغ النور من الغشاء، على الظهور والتجلي. فالسيف قد «سُلَّ» والصّباح قد «بَدَا» والصَّوَارِم قد «جُرِّدَت».

هل نكتفي بهذا الوصف للأبيات ؟ هل نكتفي بملاحظة الصورة نفسها في الأبيات الخمسة، مع تعديل طفيف في كل بيت ؟ هل نقول إن الأمر لا يتعدى التشبيه والتصوير الشعري وصناعة الكلام ؟

الصراع بين الصبح والليل ينتهي بانتصار الأول وانهزام الثاني. كل من العنصرين مجسد ومشخص: الصبح بطل يسل سيفا على الليل وينوي القضاء عليه؛ أما الليل فخائف حذر لا يسعه إلا أن يلوذ بالفرار، وبعد فراره ستشرق الشمس... يبدو لي أن هذا التصور يؤول إلى معتقدات قديمة مبنية على فكرة الصراع بين النور والظلام. في العديد من الأساطير يُصور البطل شاهرا سيفه[2] على تِنِّين رهيبٍ وحالكٍ كالليل، فيهزمه ويخلص فتاة تكون سجينة عنده. وفي بعض الأساطير تُعَوَّضُ الفتاة بالشمس التي يُعتقد أنها سجينة اللَّيل.[3] هل نحن بإزاء مخلفات من هذه الأساطير في الأبيات الخمسة التي ذكرها الجرجاني ؟ لماذا يشهر الصبح سيفه على الليل، إن لم يكن يقصد تخليص الشمس ؟

1. الجرجاني، ص. 236.

2. يرى البعض في السيف رمزا للرّجولة. انظر مثلاً دوران، ص. 181.

3. دوران، ص. 181.

لا شك أن هذه التساؤلات ستبدو متكلفة أو في أحسن الأحوال مدهشة ما لم نعثر على نصوص تدعمها وتؤيدها.

في **كليلة ودمنة** تقول الشمس لناسك : «أنا أدُلُّكَ على من هُوَ أقوى مِنِّي : السّحابُ الذي يُغَطِّي نوري وَيَغلِبُ عَلَيه»[4]. الشمس هنا حبيسة السّحاب كما كانت حبيسة الليل في الأبيات السالفة الذكر.

في **أسرار البلاغة** يتحدث الجرجاني عن الشمس المتوارية فيذكر صورة الحجاب : «حقيقة ظهور الشّمس وغيرها مِنَ الأجْسَام أَنْ لاَ يَكُونَ دُونَهَا حِجَاب وَنَحْوُه مِمَّا يَحُول بَيْنَ الْعَيْنِ وَرُؤيَتِهَا، ولَذلك يظهرُ الشَّئُ لَكَ وَلاَ يَظْهَرُ لَكَ إِذَا كنتَ مِنْ ورَاءِ حجَابٍ أو لم يَكُنْ بينَكَ وبينَهُ ذَلكَ الحِجاب»[5]. بالنسبة للشمس يقوم الحجاب بالدّور نفسه الذي يقوم به السحاب والليل.

يمكن أن نضيف إلى هذه السلسة من الصور مفهوم الشُّبهة كما يصفها الجرجاني: «الشُّبْهَة نَظِيرُ الحجاب فيما يُدْرَكُ بالعُقولِ، لأنَّهَا تمنع القلبَ رُؤيةَ مَا هي شُبهة فيه كما يمنعُ العينَ أن ترى ما هو مِن وَرائِه، ولذلك تُوصفُ الشبهةُ بأنّها اعْتَرَضَتْ دون الذي يرُوم القلبُ إدراكه، ويصرف فكرهُ للوصول إليه من صِحَّةِ حُكْم أو فسَادِهِ».[6] ليس في هذا النص ما يمكن إرجاعه إلى أسطورة البطل الذي يهم بقتل التنين، إلا أنه يقدم صراعاً بين اليقين والشبهة، بين العلم والجهل، أي بين النور والظلمة. ذلك أن «النور يُسْتَعارُ للعِلم نفسه أيضا والإيمان، وكذلك حُكْمُ الظُّلمةِ إذا استُعيرت للشُّبهة والجهلِ والكُفر»[7]. ويضيف الجرجاني : «وَوَجْهُ التَّشبيهِ أَنَّ القَلبَ يَحْصُل بالشُبهَةِ والجهلِ في صِفَةِ البصَرِ إذَا قَيَّدَهُ دُجى اللَّيْلِ فَلَمْ يَجِدْ مُنْصَرفاً».[8]

لنتنبه إلى كون اللّيل يُقَيِّدُ البصر؛ ليست الشَّمس هي المُقيَّدة وإنَّما العين، لكن هذا لا يحول دون وجود علاقة متينة بين الصورتين. فالبصر متعلق بالشمس، وسيان أن يقيد الليل البصر أو الشَّمسَ لأنّ النتيجة واحدة. البصر مقيد لأنَّ الشَّمس مقيَّدة.

4. ابن المقفع، ص. 176.

5. الجرجاني، ص. 66.

6. نفسه، ص. 66.

7. نفسه، ص. 46.

8. نفسه، ص. 46.

صورة الحجاب ترد مع صور أُخرى مماثلة في مكان آخر من **أسرار البلاغة**، عندما يميز الجرجاني بين الكلام «المُشْتَرَك العَامِّي» والكلام الدّاخل «في قبيل الخاص». يقول عن هذا الصّنف الأخير :

«وإن كَانَ مِمَّا يَنْتَهِي إلَيهِ المتكلم بنَظَرٍ وتَدَبُّر، ويناله بطلب واجتهاد، ولم يكن كالأول (...) بل كان من دُونِه حجابٌ يحتاجُ إلَى خرقه بالنظر، وعليه كِمٌّ يفتقرُ إلى شَقِّهِ بالتَّفَكُّر، وكانَ دُرّاً في قَعْرِ بحرٍ لابُدَّ له مِن تكلُّفِ الغوص عليه، ومُمْتَنِعاً في شَاهِقٍ لاَ يَنَالُه إلاَّ بتَجَشُّمِ الصُّعُودِ إلَيه، وَكَامِناً كَالنَّارِ في الزَّنْدِ لاَ يَظهَرُ حَتَّى يَقْتَدِحَه، ومشَابكاً لغَيرِهِ كعُرُوقِ الذَّهبَ الَّتي لا تبدي صفحتها بالهُوَيْنَا بل تُنَالُ بالحَفْرِ عَنْهَا، وَبعَرَقِ الجَبِينِ في طَلَبِ التَمكُّنِ منْهَا، نَعَم إذَا كَانَ هَذَا شَأْنُهُ (...) فهُوَ الَّذِي يَجُوزُ أَنْ يدعى فيه الاخْتِصَاصُ والسَّبْق والتَّقدُّم والأولية، وأَنْ يُجْعَلَ فِيهِ سَلَف وخَلَف»[9].

بصفة مؤقتة سأترك الكلام عن الصورة الأخيرة المتعلقة بالسلف والخلف لأركز اهتمامي على الصور التي تبرز مسألة الظاهر والباطن والتي تشير كلها إلى الشيء الثمين ينال بالتعب وبالعمل الشاق. ما لا قيمة له (المشترك العامي) يكون معروضا مشاعا بين الناس، أما الشيء الثمين فيكون مستورا مكتوماً. القيمة تكمن في الباطن، ولن يظفر المرء بطائل إذا اكتفى بالظاهر.

مرة أخرى أطرح على نفسي السؤال التالي : كيف سأتناول كلام الجرجاني ؟ هل سأقنع بسرد الصور الواردة فيه ؟ هل سأفسرها انطلاقاً من افتراض أقوم بتركيبه ؟ في هذه الحالة ينبغي أن يكون التحليل متسقاً ومتناسقاً. لا يكفي أن أتناول صورة منفردة وأقول إنّها ترمز إلى هذا الشيء أو ذاك. إن كثرة الصور واتساقها هو الذي يفرض علي أن أنتبه إلى العلاقة التي تجمع بينها وأن أنتقل إلى المعنى الذي من **المرجح** أنها ترمز إليه. لن ينفعني أن أستشهد بهذا الدارس أو ذاك، بهذا الفيلسوف أو ذاك، إذا لم تستجب النصوص العربية للتحليل الذي أقترحه عليها. لابد أن أعرض تفسيري على أكبر عدد ممكن من النصوص الكلاسيكية بهدف التحقيق والمراجعة، لابد أن أقنع نفسي وأقنع الغير بأن هذا التفسير يلائم الثقافة العربية.

من كلام الجرجاني السالف الذكر أستخرج ست صور هي على التوالي :

---

9. نفسه، ص. 273.

1- صورة الحجاب الذي يجب «خَرْقُه».

2 - صورة الكِمّ (وهو غلاف يحيط بالثّمر والزّهر) الذي يجب «شقّه».

3 - صورة الدرّ « في قعر بحرٍ لابدّ من تَكَلُّفِ الغوصِ عليه».

4 - صورة الشيء (؟) في مكانٍ عالٍ، لا يُدْرَكُ «إلاّ بِتَجَشُّمِ الصُّعود إليه».

5 - صورة النّار الكَامنَةِ فِي الزَّنْد والتي لا تَظْهَر إلا بالإقْتداح.

6 - صورة عُرُوق الذهَب التي « تُنَالَ بالحفر عنها».

ماذا نفعل بهذه التشبيهات ؟ هل نقول إنَّ القصْدَ منها «توضيح» مسألة فكرية معقدة ؟ هل نقول إنّ الجرجاني أراد أن يَشْرَحَ، عن طريق صُور حسّية، صنف الكلام الذي «يُتَوَصَّلُ إليه بالتّدبّر والتّأمّل»[10] ؟ هل نعتبر تشبيهاته وسيلة، لا غاية، أي أنها تابعة وخاضعة لشيء آخر ؟ هذا صحيح، ولكن إلى حدٍّ ما فقط، إذ لماذا كل هذا الإطناب من الجرجاني ؟ لو كانت التشبيهات عَرَضية، لو كان المقصود منها لا يتعدى التّوضيح، لاكتفى الجرجاني بتشبيه أو تشبيهين، ولكنه سرد سلسلة مكونة من ستة تشبيهات ! هذا الإطناب لا نجده فقط في النص الذي نحن بصدد دراسته وإنما أيضا في كل صفحة من **أسرار البلاغة**. لهذا لا ينبغي إغفاله لأنه لا يقل أهميّة عن التعريفات البلاغية والتقسيمات التي يشتمل عليها الكتاب.

إلى أي مدلول تحيل الصّور السّت ؟ إلى أيِّ مدلول يحيلُ الخرق والشّق والغوص والصعود والاقتداح والحفر ؟ إن زعمت أن لهذه الصور مدلولا جنسيا فإن تأويلي سيبدو للبعض سمجا قبيحاً. أمّا بالنسبة لمن يتحلى بشيء من الفضول الفكري فإن المسألة ستختلف. سيعلن عن تعاطفه ولكنه سيبقى متحفظاً إلى أن أثبت بصفةٍ مُرضية الافتراض الذي أقدمه. سيقول لي : أُوافقك على أنه لا ينبغي أن نمرَّ مرَّ الكِرَام على الصُّور الشعرية وغير الشعرية، ولكن كيف انتقلت، مثلاً من النار الكامنة في الزّند، إلى الجنس ؟ وسيضيف : لاشك أنك أخذتَ هذه الفكرة من الفيلسوف بَاشْلاَر الذي أَلف كتابا د رس فيه المعاني الجنسية المرتبطة بالنّار[11]، ولكن احتماءكَ بهذا الفيلسوف لن ينفعك في شيء لأنه حلّل نصوصا بعيدة كل البعد عن الثقافة العربية... لهذا المعترض أقول : ما أكثر القصائد والقطع الشعرية، من نوع

10. نفسه، ص. 274.

11. يلاحظ باشلار أن النار تُقتدح نتيجة احتكاك قطعتين من الحجر أو الخشب، ويلح في تحليله على الاحتكاك وعلى «الشرارة» التي تنبعث منه (ص. 46 وما بعدها).

النّسيب، التي تتحدث عن الجَوَى، أي الحُرْقَة وشدّة الوَجْد من العِشْق !

أي معنى جنسي يا ترى تتضمنه صورة الدرة في قعر البحر ؟ الدرة كما هو معلوم تنتظم مع أخواتها في عِقْدٍ، ولكي تنخرطَ في السّلك لابد أن تثقب. في ألف ليلة وليلة ليس من النادر أن نجد العبارة التالية : «دخل عليها فوجدها درّة لم تثقب».يمكن أن نذكر نصوصاً عديدة تثبت العلاقة بين الدرّة والفتاة العذراء، كما تثبت العلاقة بين ثقب الدرّة وخرق غشاء المهبل. سأكتفي بقطعة من مقامات الحريري تصف الفتاة البكر، قطعة نجد فيها أغلب الصور التي لاحظناها عند الجرجاني، كما نجد فيها وصفا للصعوبة التي تصاحب عملية إزالة البكارة. فنحن نذكر أن الجرجاني ألح على المجهود المبذول أثناء الحفر وعلى أن الشيء الثمين «يُدرَكُ بعَرَق الجَبين».

يقول الحريري : «أَمَّا البكرُ فَالدُّرَّةُ المَخزُونَه، والبَيْضَةُ المَكْنُونَه، والبَاكُورَةُ الجَنيَّة، (...) والرَّوْضَةُ الأُنُف، وَالطَّوْقُ الذي ثَمُن وشَرُف». ثم يضيف أنها « المُهْرَةُ الأبيَّةُ العِنَان، والمَطيَّةُ البَطِيَّةُ الإذْعَان، وَالزَّنْدَةُ المُتَعَسِّرَةُ الإقْتِدَاح، وَالقَلْعَةُ المُسْتَصْعَبَةُ الإفْتِتَاح». ويسجِّلُ أخيراً أن «لَيْلَتَهَا لَيْلاَء، وفي رِيَاضَتِهَا عَنَاء، وعَلَى خِبرَتِهَا غِشَاء»[12].

هذا النص لا يَدَعُ مجالاً للشّك في كون الدرّة لها ارتباطٌ بغشاء المهبل، وأنّ النّار لها ارتباط بالجنس، إلى غير ذلك من نقط الإلتقاء بين الجرجاني والحريري. مثلاً الخوف من الإخصاء: فإذا كانت المعاني على حدِّ تعبير الجرجاني، «كالجوهَرِ في الصّدفِ لا يَبْرُزُ لَكَ إلاَّ أَنْ تَشُقَّهُ عنه»[13]، فإن الأمر قد يتطور فتتحول الصّدفَة (أي وعاء الدّرة) إلى فخ يجرح ويؤذِي، وهذا ما يُعبّر عنه بالفرْج المُضَرَّس. أثناء كلامه عن التعقيد في الشّعر يقولُ الجرجاني : «وإنّما ذُمّ هذا الجِنْسُ لأَنَّهُ أَحْوَجَكَ إِلَى فِكْرٍ زَائِدٍ على المِقْدارِ الذي يَجِبُ في مِثْلِه وَكدَّك بسُوءِ الدَّلالة، وَأَودع المعنى لك في قالبِ غير مُسْتَوٍ ولا مملس، بلَ خَشِنٍ مُضَرَّس، حتى إِذَا رُمْتَ إخْراجَهُ مِنْكَ عسُرَ عليكَ، وإِذَا خَرَجَ خرج مُشَوَّهَ الصُّورَةِ نَاقِصَ الحُسنِ»[14].

هذه «المشقّة العظيمة» التي تنتهي بالخيبة، تتكرّر عند الحريري (الكلام دائما عن البِكْر):

---

12. الحريري، ص. 484- 487. المكنونة : المخبّأة المستورة ؛ الباكورة : أول ثمرة الشجرة؛ الأُنُفُ : التي لم تُرع بعد؛ الأَبيّة العنان: يعني المستصعبة الانقياد؛ وعلى خبرتها غشاء : « الخبرة العلم بحقيقة الحال والغشاء الغطاء أي أن البكر لا يعرف حالها كالشيء الذي يحول بينك وبين معرفته حاجز فلا يُعرف إلا بعد زواله وذلك بطول المعاشرة، فكنى عن ذلك بالغشاء وقيل إن الخبرة هنا كناية عن الفرج والغشاء جلدة البكارة» (شرح طبعة القاهرة).

13. الجرجاني، ص. 111.

14. الجرجاني، ص. 112.

«وطالَمَا أخزَتِ المُنَازِل وَفرَكَتِ المُغَازِلَ وَأَحْنَقَتِ الهَازِلَ وَأَضْرَعَتِ الفَنِيقَ البَازِل».[15] الإخصاء هنا مخفف إذ يأخذ مظهر العجز الجنسي، مع ما يتبع فقدان الرُّجولة من مشاعر المذلّة والخزي والحنق.

خلاصة القول إن الدّرة ترمز إلى الفتاة البكر وإلى الكلام الرّفيع الذي يتعذّر الإتيان به أو اختراعه، والذي لابد من الغوص للعثور عليه. الحديث عن الشعر يوافق الحديث عن الجنس. أقرأ في **لسان العرب**[16] : «سمّيت البكر عذراء لضيقها، من قولك تعذّر عليه الأمر. يقال : فلان أبو عُذْرِ فلانة إذا كان افترعها وافتضها، وأبو عُذْرَتِهَا، وقولهم: ما أنت بذي عذر هذا الكلام أي لست بأوّل من افتضّه». الافتضاض وارد في الجنس وفي الكلام. أضف إلى هذا عبارات تتردد كثيراً في كتب النّقد : أول من قال كذا، معنى لم يسبقه إليه أحد... إن دراسة «السّرقات» مبنية على البحث عن أول من افتضّ المعاني الشّعرية، ثم عن سلسلة الأولاد الذين أنجبتهم هذه المعاني. من المفيد في هذا السياق أن نذكّر بمدلولِ كلمة **توليد**، وهو «أن يستخرج الشّاعر معنى من معنى شاعر تقدّمه، أو يزيد فيه زيادة[17]». فالمعاني تلقح، والتّلقيح يؤدي إلى الحمل، والحمل تتبعه الولادة. من معنى أصلي تتولد معان جديدة ومختلفة، وهذا يعود بنا إلى صورة السلف والخلف التي لمحناها آنفاً عند الجرجاني والتي توحي بسلسلة من المعاني تبدأ بالمعنى الأب وتتواصل بالمعنى الإبن والمعنى الحفيد إلى أن تبلغ حفيد الحفيد.[18]

يتحدّث الجرجاني عن القصد من تأليفه **أسرار البلاغة** فيقول :

«واعْلَم أنَّ غَرَضِي (...) أنْ أَتَوَصَّلَ إلى بَيَان أَمْرِ المَعَانِي كَيْفَ تَتَّفِقُ وَتَخْتَلِفُ، ومنْ أَيْنَ تَجْتَمِعُ وتَفْتَرِقُ، وَأُفَصِّلَ أَجْنَاسَهَا وَأَنْوَاعَهَا، وَأَتَتَبَّع خَاصَّهَا ومشاعها، وأُبَيِّنَ أَحْوَالَهَا في كَرَم مَنْصِبِهَا مِنَ العَقْل، وَتَمَكُّنها في نِصَابِهِ، وقُرب رَحِمِهَا منْهُ، أَو بعْدهَا حين تنسب عنه، وكوْنهَا

15. الحريري، ص. 487. المُنَازِل : المحارب؛ أَضرعَت : أذلّت؛ الفنيق البازل : يريد الرجل المجرب، وأصل الفنيق الفحل من الإبل.

16. مادة «عذر».

17. ابن رشيق، I، ص. 233 - 234. ويعرِّف ابن رشيق الاختراع هكذا : «المخترع من الشعر هو: ما لم يُسبق إليه قائله، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره» (I، ص. 232). ويضيف ابن رشيق : «واشتقاق الاختراع من التّليين (...) فكأن الشّاعر سهل طريقة هذا المعنى وليّنه حتى أبرزه» (I،ص. 235). وفي لسان العرب : «الخَرَع: الرَّخَاوة في الشيء. والخَرْعُ: الشّق». ولعلة ما تطلق كلمة «فحل» على الشاعر الجيد...

18. كيليطو، 1985، ص. 28-27.

كالحليفِ الجَاري مجْرى النَّسَب، أو الزَّنيم المُلْصق بالقوم لا يقبَلُونه، ولاَ يَمْتَعِضُونَ لَهُ وَلاَ يذبونَ دُونَهُ...»[19] .

عندما أقرأ هذا النص، أرى فيه مستويين :

- المستوى الأول يحيلني إلى «ما يريد أن يقوله» الجرجاني. إنه يضع تصميما لكتابه ويشير إلى المسائل التي سيدرسها بإسهابٍ، أي يعلن عن القضايا البلاغية التي سيفصل القول فيها. هذه القضايا هي المجاز والمعنى العقلي والمعنى التخييلي.

- المستوى الثاني يحيلني إلى «ما قاله» الجرجاني فعلا. بانتباهي إلى ما يريد المؤلف قوله أغفل ما قال. ذلك أنه يقول شيئا مختلفا، يقول شيئا آخر؛ فهو يتكلم عن الأجناس والأنواع ولا يقصد (فقط) الأجناس والأنواع الخطابية، إنه يتكلم عن الرحم، ثم النسب، ثم الحليف، ثم الزَّنيم (وهو الإبن غير الشرعي).

هذه الكلمات تشير إلى القبيلة أو الأسرة، إلى علاقة الدّم التي تجمع أفراد الأسرة. هذا ما يقوله الجرجاني وإن كان في الوقت نفسه يوحي بأنه يتكلم عن المعاني. عندما نقرأ **أسرار البلاغة** من هذه الزاوية، فإننا نرى امتداداتٍ كثيرة ومُدهشة لعلاقة الدم التي يمكن اعتبارها الخيط الرّابط لكلام الجرجاني.[20] فضلا عن ذلك : تعريف الشعر، وعلى الأخص تحديد التأثير الذي يحدثه في نفس المتلقي، لا يمكن ضبطه إلا بالاستناد إلى العلاقة الدّموية.

الرباط الموجود بين أفراد الأسرة يضعف عند الدّعِيّ أو اللَّقيط، الرّباط هنا يعني النّسب. فبما أن الدّعِيّ لا يستطيع أن ينتسب إلى القوم الذين يعيش بينهم، فإنه يبدو غريبا بعيدا منفصلا. إن ما يميِّز الدَّعي هو أنه بلا أصل، بلا نسب، وبعبارة أخرى : بلا عقل (أي بلا رباط يشده إلى الجماعة). ولعلّ ما يؤكد هذا، التفرقة التي يقيمها الجرجاني بين المعنى العقلي والمعنى التخييلي.

المعنى العقلي هو «ما دلّ على حِكْمة يقبلها العقلُ، وأدبٍ يَجِبُ به الفَضْلُ، وموعظةٍ تَرُوض جِمَاحَ الهَوى، وتَبْعَثُ على التّقوى، وتبين موضعَ القبيحِ والحسنِ في الأفعال،

19. الجرجاني، ص. 17- 18

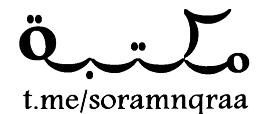
20. يتحدث مثلا عن الحشو فيقول إنه «شيء داخل المعاني المقصودة مداخلة الطفيلي الذي يُستثقل مكانه، والأجنبي الذي يُكره حضوره» (ص. 15). أما عن النظم فيقول إنك إذا غيرت ترتيب بيت من الشعر، فلقد «أسقطت نسبته من صاحبه، وقطعت الرحم بينه وبين منشئه، بل أحلت أن يكون له إضافة إلى قائل، ونسب يختص بمتكلم» (ص.2). ويفرق الجرجاني (ص6) بين المعاني التي تكون «إخوة من أب وأم» والمعاني التي تكون «أولاد علة» أي أولاداً من أب واحد وأمهات مختلفات.

وتفْصِلُ بين المحمودِ والمذمومِ من الخصال».[21] العقل مبني على الأدب، بالمعنى القديم لهذه الكلمة، أي على الحكمة والموَعظة، والخاصية الأسلوبية للأدب هي صيغة الأمر الصريحة أو الضمنية. من خلال الأمر والنهي، تظهر سلطة العقلِ التي تترجم «مبدأ الواقع»[22] أي سلطة المجتمع أو سلطة الأب (الأدبُ في نهاية الأمر هو الأب). العقل رباط «يروض جماح الهوى»، وبدون العقل يصير المرء فريسة أهوائه وغرائزه، ولهذا يُربط من لا عقل له.

أمّا المعنى التخييلي فهو المعنى الذي يتعارض مع «مقتضيات العقول»[23]، ويخل بنظام الطبيعة ويخرق السير العادي للأشياء : «وجُملةُ الحديث الذي أريدُهُ بالتّخْييلِ هَهُنَا مَا يُثْبتُ فيه الشاعِرُ أمراً هو غير ثابتٍ أَصلاً، وَيَدَّعِي دَعْوَى لا طريقَ إِلَى تَحْصِيلِهَا، ويقول قَوْلاً يَخْدعُ فيهِ نَفْسَهُ وَ يرِيهَا مَا لاَ تَرَى»[24]. الشاعر في هذه الحالة يعيد بناء العالم حسب هواه، تماماً كالطّفل عندما يلعب. اللعب بالنسبة للطفل فرصة لصياغة عالم يوافق رغبته، عالم يتصرف فيه كما يشاء[25]. والتخييل يعود بالشاعر (وبالمتلقِّي) إلى مرحلة الطّفولة، إلى ما يُسمِّيه الجرجاني « العِلم الأول».

إن التصوير الذي يميز الشّعر يرتكز أساساً على الحواس، «ومعلومٌ أَنَّ العِلمَ الأول أتى النفسَ أولاً من طريقِ الحَواس والطِّباع ثمَّ مِن جِهَةِ النَّظرِ والرَّوِيَّةِ، فهو إذن أمسُّ بهَا رَحِماً، وأَقْوَى لَدَيْهَا ذِمَماً، وَأَقْدَمُ لهَا صُحْبَةً وآكدُ عندهَا حُرْمةً»[26]. هذا العلم يكوّن طبقة نفسية تغطيها فيما بعد طبقة أخرى تتكون من العلم الثاني أي من «العقل المحض». لابد للمرء في يوم من الأيام أن يتخلى عن طفولته وأن يدين بالولاء للعقل، لابد أن يغترب الفتى وأن يعدل عن ألعابه المألوفة. هذا الانتقال من مرحلة إلى مرحلة ألمحه في بيت لأبي تمام يذكره الجرجاني[27] :

وطُولُ مُقَامِ المَرْءِ فِي الحَيِّ مُخلِــقٌ   لِدِيبَاجَتَيْهِ فَاغْتَرِبْ تَتَجَــدَّدِ



21. الجرجاني، ص. 218.

22. مبدأ الواقع يقابل مبدأ اللذة كما يقابل العقل الهوى.

23. الجرجاني، ص. 217.

24. نفسه، ص. 221.

25. فرويد 1933، ص. 71-70. قد أعود في يوم من الأيام إلى دراسة هذه النقطة المهمة التي لن تتضح إلا بالبحث عن العلاقة بين اللعب والبدعة والسحر والكيمياء.

26. الجرجاني، ص. 94.

27. نفسه، ص. 97.

الاغتراب مرادف هنا للتّجدد. يبتعد الفتى عن حيّه، عن أهله، ويتخذ شكلاً جديداً. ها هو الآن يقيم عند أُناسٍ آخرين، بعيداً عن «حيِّه». لكن هل تَجَدَّدَ فعلاً ؟ لماذا يا ترى ينظر إلى الخلف، إلى ما خلفَ وراءه ؟ الابتعاد لا يعني النسيان، والاغتراب يواكبه شعور حادٌّ بالحنين إلى الماضي. يؤيِّد هذا المعنى بيت آخر لأبي تمام يذكره الجرجاني أيضا[28] :

نَقِّلْ فُؤادَكَ حَيْثُ شِئْتَ مِنَ الهَوَى   مَا الحُـبُّ إِلاَّ لِلْـحَبِيبِ الأَوَّلِ

ما هو ـ ليت شعري ـ هذا الحبّ الأول ؟ أظن أننا لسنا بحاجة إلى معرفةٍ عميقةٍ بالتحليل الفرويدي لنقتنع بأن الحب الأول هو حب الأم. سيقال: لا شيء يضمن لنا أن أبا تمام قصد إلى هذا المعنى، بل الأرجح أنه عنى بالحب الأول الفتاة أو المرأة التي يتعلق بها الفتى عندما يبلغ سن المراهقة. لكن هذا الاعتراض ليس في محله لأن البيت المذكور متبوع ببيتٍ آخر لا يدع مجالا للشك فيما قصد إليه الشاعر :

كَمْ مَنْزِلٍ فِي الأَرْضِ يَأْلَفُهُ الْفَتَى   وَحَنِينُـهُ أَبَداً لأول مَنْــزِلِ

الحب الأول، المنزل الأول، العلم الأول، الرَّحم : عباراتٌ تشير إلى الطبقة النفسية المغطاة والتي يقوم الشعر بكشفها عندما ينقل المتلقي من العقل إلى الإحساس. إذَّاك يحدث «الأُنس وهو ما يوجبه تقدم الأَلْف»[29]. إن السِّر في تأثير الشعر هو أنه يزيح الحجاب الذي يحول دون رؤية المرحلة الأولى من العمر. عندما ترد الصور الحسية بعد الخطاب العقلي تهتز النفس وتغمرها «الأريحية» لأن الشاعر «يتوسل إليها للغريب بالحميم، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم»[30].

لا تعني الغرابة الشيء الذي لم تره العيون ولم تسمعه الآذان؛ إنها على العكس متعلقة بشيء معروف ومألوف، إلا أنّه منسي ومدفون في أعماق النَّفس، ووظيفة الشعر هي نشر هذا المطوي وإبراز هذا المخفي. إن المناطق العذراء والمجهولة التي يكشفها الشعر هي في الحقيقة مناطق سبق للمرء أن جال فيها وطاف في أرجائها. وعلى هذا الأساس فإن ما يحدث هو إماطة اللّثام عن وجه معروف بصفة حميمية صميمية. في نهاية الأمر لا مفر من الإقرار بأن الغرابة، عند الجرجاني، ليست إلاّ الألفة نفسها.

28. نفسه، ص. 94.

29. نفسه، ص. 94. ما يصدق على الشعر يصدق أيضا على السرد عندما يجيء في إثر حكمة أو خطاب عقلي محض كما هو الحال في كليلة ودمنة.

30. الجرجاني، ص. 94.

الصَيَّادُ والعِفْرِيت

في طبعة **ألف ليلة وليلة** التي اعتمدت عليها، تبدأ حكاية الصياد مع العفريت في الليلة الثالثة وتنتهي في الليلة التاسعة، وكما يحدث كثيرا في هذا الكتاب، فإن حكاية الصياد ترتبط بحكايات أخرى، أي أنها تتوقف لتفسح المجال لأربع حكايات، ثم تُستأنف بعد ذلك. مبدئيا ينبغي أن آخذ بعين الاعتبار الحكايات الخمس، نظرا للعلاقة الوثيقة والخفية التي يفرضها الجوار، إلا أنني سأكتفي بحكاية الصّياد. صحيح أنني باختياري هذا سأقطع رجلي النص ، لكن لي بعض العذر، فلا يعقل أن أقوم بتلخيص الحكايات لأن التلخيص يشتت ذهن القارئ، بالإضافة إلى كونه ليس بالعملية البريئة[31].

31. نتكلم أحيانا عن القراءة المغرضة، أو التأويل المغرض، ونقصد بهذه العبارة القراءة التي تصدر عن سوء نية، عن نية مبيتة للإساءة إلى النص المقروء أو إلى صاحبه. ما هي، بالمقابل، القراءة غير المغرضة ؟ أهي التي تصدر عن حسن نية ؟ ولكن ما معنى حسن النية عندما يتعلق الأمر بالقراءة ؟ يكفي أن نضع السؤال ليبرز ـ فيما أعتقد ـ مشكل كبير، وهو : كيف ينبغي أن نقرأ ؟ ما هي شروط ومقاييس القراءة الجيدة ؟ هذا السؤال يثير بدوره مشكلا من نوع آخر: من سيحكم على قراءة ما بأنها جيّدة أو رديئة؟ من سيقول القول الفصل ؟ ما هو مسلم به اليوم أن القارئ يقرأ النص انطلاقا من اهتمامات تخصّه أو تخص الجماعة التي ينتمي إليها، فيهدف دائما، من خلال قراءته، إلى غاية، إلى غرض؛ سواء أكان حسن النية أم كان سيئها، فإنه يسعى إلى إثبات غرض من الأغراض. بهذا المعنى فإن كل قراءة مغرضة !
ولذلك يشبه القارئ ببروكوست. وبروكوست هذا قاطع طريق يوناني كان يعذب ضحاياه بطريقة فريدة من نوعها. كان له فراشان: فراش كبير وفراش صغير، فكان يطرح المسافرين الطويلي القامة على الفراش الصغير والمسافرين القصيري القامة على الفراش الكبير، ثم يعمد إلى أرجل الطويلي القامة فيقطعها لأنها تتعدى الفراش الصَّغير. أما القصيرو القامة فكان يجذب أرجلهم حتى يكونوا تماماً على قدِّ الفراش الكبير... بشيء من المبالغة نستطيع أن نقول إن هذا هو حال القارئ عندما يقطع أجزاء من النص ويجذب إليه أجزاء أخرى حتى تنسجم مع التأويل الذي يقترحه ـ أو يفرضه ـ على النص. ولحسن الحظ فإن القارئ الذي يعذب النص لا ينجو من العقاب، ذلك أن لقصة بروكوست تتمة؛ فلقد تسلط عليه بطل من الأبطال ذات يوم وأذاقه العذاب نفسه الذي كان يذيقه لضحاياه.

حكاية الصياد معروفة لدى الجميع ولا داعي للتّذكير بمحتواها، ولكن بما أن تحليلي سيتركز على تفاصيل وجزئيات دقيقة، أرى لزاماً علي أن أنقل بعض الفقرات وألخص فقرات أخرى، على الرغم من شعوري بمساوئ التلخيص.

«(...) كان رجل صيَّاد وكان طاعناً في السّن وله زوجة وثلاثة أولاد وهو فقير الحال وكان من عادته أنه يرمي شبكته كل يوم أربع مرات لا غير. ثم إنه خرج يوماً من الأيام إلى شاطئ البحر ورمى شبكته». في المرة الرابعة صبر «إلى أن استقرت وجذبها فلم يطق جذبها وإذا بها اشتبكت في الأرض (...) فتعرى وغطس عليها وصار يعالج فيها إلى أن طلعت على البرّ وفتحها فوجد فيها قمقماً من نحاس أصفر ملآن وفمه مختوم برصاص عليه طبع خاتم سيدنا سليمان. فلما رآه الصياد فرح وقال هذا أبيعه في سوق النّحاس فإنه يساوي عشرة دنانير ذهباً. ثم إنه حركه فوجده ثقيلا فقال لابد أني أفتحه وانظر ما فيه (...) ثم إنه أخرج سكّينا وعالج في الرصاص إلى أن فكه من القمقم». وبعد حين «خرج من ذلك القمقم دخان صعد إلى عنان السماء ومشى على وجه الأرض (...) ثم انتفض فصارعفريتاً». ويتوهم العفريت أنه واقف أمام سليمان فيقول: «يا نبي الله لا تقتلني فإني لا عدت أخالف لك قولا (...) فقال له الصياد: أيها المارد (...) سليمان مات من مدة ألف وثمانمائة سنة ونحن في آخر الزمان فما قصتك وما حديثك وما سبب دخولك في هذا القمقم؟ فلما سمع المارد كلام الصياد قال: (...) أبشر (...) بقتلك في هذه الساعة أشر القتلات». ثم يروي أنّه عصى سليمان فأودعه في القمقم وألقى به في البحر. ومع مرور الزّمن احتدم غضب الجني فقرّر أن يقتل الشخص الذي يخلصه. فقال له الصيّاد: «أعف عنِّي إكراما لما أعتقتك، فقال العفريت: وأنا ما أقتلك إلاّ لأجل ما خلّصتني».

«فقال الصياد: هذا جنِّي وأنا إنسي وقد أعطاني الله عقلا كاملاً وها أنا أُدبّر أمراً في هلاكه بحيلتي (...) ثم قال للعفريت: (...) بالإسم الأعظم المنقوش على خاتم سليمان أسألك عن شيء وتصدقني فيه. قال: نعم (...) فقال له: كيف كنت في هذا القمقم والقمقم لا يسع يدك ولا رجلك فكيف يسعك كلّك؟ فقال له العفريت: وهل أنت لا تصدق أنني كنت فيه؟ فقال الصياد: لا أصدقك أبدا حتّى انظرك فيه بعيني». انطلت الحيلة على الجني فتحول إلى دخان ودخل في القمقم «وإذا بالصياد أسرع وأخذ سدادة الرّصاص المختومة وسدّ بها فم القمقم ونادى العفريت وقال له: (...) إن كنت أقمت في (البحر) ألفاً وثمانمائة عام فأنا أجعلك تمكث فيه إلى أن تقوم الساعة (...) فقال له العفريت: أطلقني فهذا وقت

المروآت وأنا أعاهدك أنّي (...) أنفعك بشيء يغنيك دائماً. فأخذ الصياد عليه العهد أنه إذا أطلقه لا يؤذيه أبداً بل يعمل معه الجميل، فلما استوثق منه بالأيمان والعهود وحلفه باسم الله الأعظم فتح له الصياد فتصاعد الدخان حتى خرج وتكامل فصار عفريتا مشوه الخلقة ورفس القمقم فرماه في البحر. فلما رأى الصياد رمي القمقم أيقن بالهلاك». لكن العفريت يظل وفيا لعهده وبعد أن يدل الصياد على وسيلة ستجعل منه شخصا غنيا، يقول له : «بالله إقبل عذري فإنني في هذا الوقت لم أعرف طريقاً وأنا في هذا البحر مدّة ألف وثمانمائة عام ما رأيت ظاهر الدنيا إلا في هذه الساعة (...) ثم دقَّ الأرض بقدميه فانشقت وابتلعته».

كيف سأتناول هذه الحكاية بالتحليل، هذه الحكاية التي لا يعرف أحد مؤلِّفها ؟ إن الحديث عمّا قصد إليه هذا الأخير لا يتعدى مستوى الافتراض[32].

فعلى سبيل المثال يمكنني أن أقول إن المؤلف قصد أن يثبت أن من يفعل الخير يلقى في النهاية أجره وثوابه، رغم ما قد يتعرض له من نكران الجميل. يمكنني كذلك أن أفترض أن المؤلف قصد أن يثبت أن الإنسان، بما منحه الله من عقل، يتفوق لا على الحيوانات المفترسة فحسب، ولكن أيضا على من يريد به الشّر من الجنّ. بتعبير آخر: قصد أن يثبت أن الصغير الضعيف يستطيع بفضل دهائه وحيلته أن يهزم الكبير القوي، كما هو الشأن في الحكاية التي تتحدث عن قِطٍّ جابَهَ غُولا شرساً فتحيل ليجعله يتحول إلى فأرٍ ثم افترسه. يمكن كذلك أن أفترض أن مؤلف الحكاية سعى إلى إثبات مسألة كلامية، وهيَ أن الجن لا يعلمون الغيب، إذ لو كانوا يعلمون الغيب لعَلِم الجنّي وهو في قمقمه أن سليمان قد مات[33]... إلى غير ذلك من الافتراضات.

سأتصور الآن قارئا ساذجا يطلع على حكاية الصّياد بغرض التّسلية لا غير. هذا القارئ سيتحول رغم أنفه إلى مؤوّل: ذلك أنَّ في الحكاية عناصر تلزمه أن يطرح على نفسه بعض التساؤلات، عناصر مبهمة، غامضة، شبيهة بألغاز، وليس في النص ما يساعد على فكّها.

32. يترتب عن عدم المعرفة بالمؤلف وبتاريخ إنشاء الحكاية، استحالة وضعها في سياقها التاريخي، فلا يسع الباحث إلا أن يدرسها في سياق النصوص الكلاسيكية بصفة عامة.

33. يقول الثعلبي (ص. 181) إنَّ الجن مكثوا يخدمون النّبي سليمان سنة بعد موته « فأيقن الناس أن الجن كانوا يكذبون في ادعائهم علم الغيب، فلو أنهم علموا الغيب لعلموا موت سليمان ولم يلبثوا في العناء والعذاب سنة يعملون له».

مثلاً: لا يتساءل القارئ لماذا للصياد ثلاثة أولاد، لأنه يعتبر هذه المسألة عرضية. ولكنه عندما يقرأ أنَّ الصياد كان من عادته أن يرمي شبكته كل يوم أربع مرّات، فإنه يقول لنفسه: لماذا أربع مرات ؟ هذا أمر يبدو بحاجة إلى تفسير[34]. عَدَدٌ آخر يشعر القارئ أنه غير عرضي، وأعني الألف وثمانمائة سنة التي قضاها الجنّي داخل القمقم. لماذا ألف وثمانمائة سنة ؟ عنصر ثالث يشكل لغزاً : الصياد يخلص العفريت فيجازيه العفريت بأن يريد قتله. هذا شيء يخالف التّصورات العادية، وبالتالي يدفع القارئ إلى إيجاد تبرير. إجمالاً فإن الحكاية ذاتها تستفزّ القارئ وترغمه على البحث عن تفسير لألغازها.

سأطرح الآن على القارئ السّؤال التالي: من هو بطل حكايتنا ؟ لا شك أنه سيجيب على الفور: الصياد. أما إذا سألته: لماذا ؟ فإنه سيتردد وسيجد بعض الصّعوبة في العثور على الجواب. إنّنا نستطيع أن نحدِّد بصفة عفوية من هو بطل هذه الحكاية أو تلك، ولكننا نشعر بالحرج عندما نحاول أن نعلِّل هذا التّحديد. ليس غرضي أن أخوض الآن في هذا الموضوع الشَّيِّق. إنَّ ما يهمّني هو البطل بمعنى الشَّخص الذي يقوم بأعمال جليلة، أعمال باهرة تبعث على التعجب. مثلا الشخص الذي يقتل وحشاً رهيبا يعيث في الأرض فسادا ويؤذِي النّاس ويسفك الدّماء. الصورة التي تفرض نفسها في هذا السياق، سواء في الحكايات الأدبية أو في الحكايات المصورة، هي صورة بطل شاب يشهر سيفه على تنّين مهول ويهمّ بالإجهاز عليه.[35]

هل نجد هذه الصورة في حكايتنا ؟ ليس بالضبط. هناك بالفعل وحش مخيف وشرير هو الجني، ولكن الصياد الذي يقف أمامه طاعن في السِّنِّ وضعيف ترتعد فرائصه من الهلع، وعلاوة على ذلك لا يشهر سيفا ولا يبارز الجنّي ولا يقتله. ومع ذلك فإنَّ ما جرى له مع الجني، يمكن أن يوسم بالبطولة، بشرط أن نتحدث عن بطولة من نوع آخر، بطولة مخففة لا تكون نتيجتها قتل التِّنِّين، الوحش الرَّهيب، وإنَّما ترويضه وتدجينه وتأنيسه. في هذه الحالة يُلاحظ أنَّ سلاح البطل ليس هو السيف، وإنَّما سلاحاً من نوع آخر: الحبل. فالحبل هو السلاح الذي بفضله يُدجَّن الوحش، بفضله يُعْقَل الوحش فتُردع غرائزه الخبيثة المؤذية.[36]

ليس في الحكاية حبل، والصياد لا يقوم بالضبط بربط الجنِّي. هذا صحيح ولكن الحكاية

34. يرد هذا العدد أيضا في حكاية الشاب المسحور التي تتمّم حكاية الصياد.

35. دوران، ص. 182.

36. دوران، ص. 185- 187.

تعرض عدة عناصر يمكن إرجاعها إلى موضوعة الحبل، موضوعة الرّبط. سبعة عناصر على الأقل.

1 - **الشبكة** : الصياد يملك شبكة يصيد بها السّمك والعفاريت؛ فهي فخ أو شَرَك أو حبل يشل حركة الضحية فتستسلم مكرهة ذليلة.

2 - **القمقم** : إنه شبكة أو فخ لأنه يمنع الجنّي الموجود فيه من الحركة. الجنّي لا يستطيع الخروج من القمقم، كما أن السّمك لا يستطيع الإفلات من الشبكة.

3 - **الدّخان**: من الملاحظ أن الجني يتحول أو يُحَوَّل إلى دخان كلَّما أفلت الأمر من يده. ما هي العلاقة بين الدّخان والشبكة ؟ الدّخان عبارة عن عُقَد رفيعة ولطيفة، فهو يتحرك بصفة لولبية حَلَزونية، فيرسم حلقات شبيهة بحلقات السلسة أو الشبكة. ولمن يعترض بأنَّ الدخان يرمز إلى حرية الحركة أقول: مادام العفريت متحولا إلى دخان، فإنه مُطَوَّع ولا شرَّ يُخشى منه.

4 - **العقل** : الصياد يمتاز بالعقل، العقل بمعنى الرّباط أو الأداة التي يتم بها الرّبط.

5 - **الحلّ والعقد** : من يستطيع أن يربط، أن يعقد، يستطيع أن يحلّ، أن يفكّ. الحل والعقد أمران متلازمان: الصّياد أثبت قدرته على الحلِّ في ثلاثة مواقف. فلقد غطس عدة مرّات لتخليص شبكته التي انعقدت بالأرض، ثم إنه فتح بسكينه القمقم المختوم بالرّصاص. وأخيرا خلّص الجني من القمقم لمرّتين على التّوالي.

6 - **العهد** : قبل تخليص العفريت، «أخذ الصياد عليه أنه إذا أطلقه لا يؤذيه أبدا» و«استوثق منه بالأيمان والعهود وحلفه باسم الله الأعظم». فِعل «استوثق» يُحيل على الربط، واليمين الذي أدّاه العفريت وِثاقٌ رادع.

7 - **اللّغز** : هناك علاقة بين اللغز والحل والعقد، ألا نقول: فلان فَكَّ أو حلَّ لغزاً؟ موضوعة الرّبط تظهر في اللّغزين، وأعني السّؤالين اللّذين طرحهما الصّياد على العفريت. الأول : «ما سبب دخولك في هذا القمقم ؟». الثاني : «كيف كنت في هذا القمقم والقمقم لا يسع يدك ولا رجلك فكيف يسعك كلّك ؟» .

في العديد من الأساطير، لا يعتبر اللّغز (أو الأحجية) لعبة يُتَلَهّى بها، وإنّما لعبة خطيرة

تكون نتيجتها موت أحد الطّرفين: إما واضع اللغز، وإما المطالب بحلّه[37]. لذلك يجب على الذي يطرح السّؤال أن يجعله من الصعوبة بحيث يستحيل على خصمه العثور على الجواب. وبالمقابل يجب على الذي يُلقى عليه السؤال أن يكون من الفطنة والذكاء بحيث يهتدي إلى الجواب. أشهر مثال على ارتباط اللّغز بالموت قصة أوديب مع سفانكس. لو لم يجب أُوديب عن السُّؤال الذي وضعته سفانكس لهلك، ولكن بما أنه قد أفلح في الاهتداء إلى الجواب، فإنَّ سفانكس هي التي ماتت. السُّؤال الذي طرحته معروف : من هو الحيوان الذي يدبُّ في الصّباح على أربع، وفي الظّهر على اثنتين، وفي المساء على ثلاث ؟ الجواب : الإنسان، الذي يمرُّ أثناء حياته من حالة إلى أخرى، من الطفولة إلى الشيخوخة.[38]

يبدو لي أنَّ هناك علاقة ما بين السُّؤالين اللّذين وضعهما الصّياد عل العفريت والسّؤال الذي وضعتْهُ سفانكس على أُوديب، علاقة على مستوى المضمون وعلى مستوى الموقف السّردي. لن يتضح المستوى الأول إلا بعد مقدمات، لذا سأرجئ الكلام عنه إلى حين. أما فيما يخص المستوى الثاني، فإن وجه الشبه لا يخفى. واحد من الاثنين يجب أن يموت: إمَّا الصياد وإمَّا الجنّي، إما واضع السُّؤال وإمَّا المُطالب بالجواب.

لنتذكر السؤال الأول : «ما سبب دخولك في هذا القمقم ؟» لم يعجز الجنّي عن الجواب، فلزم أن يموت الصّياد... لكن المسألة ليست بهذه البساطة. فالصّياد بسؤاله اقترف إثما يُعبر عنه بالفضول المحرّم،[39] وهو فضول سبق له أن سقط فيه عندما فتح القمقم رغم أنه «مختوم برصاص عليه طبع سيدنا سليمان». الختم يدلُّ على التغطية وعلى الصّيانة فلا يجوز لأحدٍ أن يفتح الظَّرف وينظر ما في باطنه،[40] وإلاّ تعرض للعقاب. هناك أسئلة لا يجوز وضعها وأشياء لا يجوز الاطلاع عليها، وإنّ من يخالف هذا التحريم يجازف بحياته.

الفضول وارد أيضا في السُّؤال الثاني : «كيف كنت في هذا القمقم والقمقم لا يسع يدك ولا رجلك فكيف يسعك كلّك ؟» لم يلقِ الصّياد هذا السؤال إلاَّ بعد أن انتزع موافقة العفريت، قاصداً بذلك توريطه : بالإسم الأَعظم المنقوش على خاتم سليمان أسألك عن شيء وتصدقني فيه . قال [العفريت] : نعم». دخل العفريت في اللّعبة مدفوعا بالفضول،

37. يُولس، ص. 107.

38. أنزيو، ص. 38.

39. بودوان، ص. 181.

40. «معنى خَتَمَ وطَبَعَ في اللغة واحد، وهو التغطية على الشيء والاستيثاق من أن لا يدخله شيء [...]. خَاتم الكتاب يَصُونه ويمنَعُ الناظرين عمَّا في باطنه» (لسان العرب، مادة «ختم»).

بفضول متعلق بسؤالٍ لم يوضع بعد! السّؤال الأول عرض حياة الصياد للخطر، السّؤال الثاني سيكون سبب خلاصه، ولن يتمَّ هذا الخلاص إلاَّ بهلاك الجنّي. فهذا الأخير سقط في فخِّ الفضول ولم يفطن إلى كون السّؤال مغلوطاً ومبنياً على مكيدة، فكان جوابه (الدُّخول في القمقم) جوابا غير مناسبٍ. لقد فشل في الامتحان فوجب أن يموت. صحيح أنه لم يمت، ولكنه دفن حيّا في القمقم وهدّده الصياد بقذفه في البحر وبتركه هناك إلى يوم القيامة، وهي حالة شبيهة بالموت.

لنتأمل السّؤالين اللّذين وضعهما الصّياد، من حيث المضمون هذه المرة. لا فرق بينهما سوى أنَّ الأول يتعلق بالسَّبب («ما سبب دخولك في هذا القمقم ؟»)، والثاني بالكيفية («كيف كنت في هذا القمقم... ؟ »). ما عدا هذا فإنَّهما مترادفان ويمكن اعتبارهما سؤالاً واحداً.

ما علاقة هذا السؤال بسؤال سفانكس ؟ لابد هنا من بعض الملاحظات:

1 - إلى جانب موضوعة الحل والعَقْد توجد في الحكاية موضوعة التّحول. سأكتفي بإشارات سريعة : القمقم يساوي في السُّوق عشرة دنانير، أي يمكن تحويل نحاسه إلى ذهب (وهذا عنصر يحيل على الكيمياء)؛ العفريت يمرُّ بِعِدَّة أشكال فينتقل من دخان إلى كائن ضخم، ثم يتحول من جديد، وفي النهاية ينتصب مارداً هائلاً. هذه التحولات في شكله مصحوبة بتحولات في نفسيته، وهكذا فإنَّ الاعتراف بالجميل يتلو الرغبة في القتل. وبصفة عامة فإنَّ الجن مشهورة، كما يقول ابن منظور، بتلونها وابتدالها. ومن جهته فإنَّ الصياد ينتقل من موقع ضعف إلى موقع قوة، ومن وضعية فقير إلى وضعية غني.

2 - للجني عند خروجه من القمقم شكل دخان، أي أنه شيء تافه، شيء رخو ومائع؛ ثم يصير عملاقا، كائنا بشريا سويا، على الأقل يتشكل بصورة كائن بشري. الحكاية تؤكد أن الدخان «صعد إلى عنان السّماء ومشى على وجه الأرض». وفي هذا السياق أطرح السُّؤال التالي على القارئ : ما هو الشيء الذي يكون في البداية لا شيئا، أو شبه لا شيء، ثم ينمو بالتدريج وفي يوم من الأيام يستوي ويمشي على الأرض ؟

3 - يربط بعض الباحثين أُسطورة سفانكس بغريزة المعرفة عند الطفل، بالسؤال الذي يطرحه الطّفل والذي يأبى الكبار عادة أن يجيبوا عنه، السؤال الذي يمكن اعتباره نموذجا

للفضول المحرم : من أين يأتي الأطفال[41] ؟ ألم يطرح الصّياد السُّؤال نفسه، بصيغة مختلفة ؟ ألم يسأل عن الماضي والأصل والبدء ؟ ألم يسأل عن سرِّ الولادة وسرِّ النّشأة ؟

كلمة جنِّي مرتبطة، صوتيا ودلالياً، بكلمات أخرى، بالجنون مثلا (لأنَّ الشخص المجنون يسكنه جنِّي) وبالجنين. ليس هذا الرّبط بين الجني والجنين من باب اللعب بالألفاظ، وإنما هو من صميم اللغة. أقرأ في **لسان العرب** : «جَنَّ الشيء يَجُنُّهُ : سَتَرَه [...] وبه سُمِّي الجِنّ لاستتارهم واختفائهم عن الأبصار». ثم يضيف ابن منظور : «ومنه سمِّي الجنين لاستتاره في بطنِ أمِّه». تدل كلمة جنّ أيضاً على البداية، بداية شيء أو زمن : «يقال : كان ذلك في جِنِّ صباه أي في حداثته».

الصدفة وحدها (؟) جعلتني أتصفح **لسان العرب** وأنتبه إلى العلاقة بين كلمة جِن وكلمة جنين، إذَّاك أَخَذَتِ الخطوط العريضة لقراءتي للحكاية ترتسم وتتضح وتتأكد. وبالفعل بين الجني والجنين تماثل قوي. كلاهما في البداية ملفوف في ظرف، في وعاء مائي، وداخل هذا الوعاء كلاهما بين الحياة والموت (كلمة جنين تعني فيما تعنيه المقبور؛ «والجَنَن بالفتح: هو القبر لستره الميت»). كلاهما يخرج من ظلام دامس (عبارة «جُنَّ اللّيل» مشهورة؛ وفي **اللسان** : «جنون اللّيل أي ما ستر من ظلمته»). كلاهما غارق في ماضٍ سحيقٍ وغائبٌ عن الواقع، أي كلاهما مجنون، إذا اتّفقنا على أن الجنون هو فقد الصِّلة بالعالم الخارجي. الجنين لا يعِي العالم الذي يطرح فيه، والجنّي متأخّر عن زمانه بألف وثمانمائة سنة.

لنحاول الآن أن نفهم لماذا أراد العفريت قتل الصياد. لقد مل المكوث في القمقم، فصار يكنُّ العداوة للخلق كلّه، بدءا بالشخص الذي سيخلصه. وإنَّ ما يلفت الانتباه هو قوله للصياد : «ما أقتلك إلا لأجل ما خلَّصتني». إذا كان للكلام معنى، فإن الجنّي يشير بقوله هذا إلى أنَّه لم يكن يريد الخلاص، لم يكن يرغب في الخروج إلى الوجود. فكأنه أصيب بما يسمى صدمة الولادة.

إنَّ أبياتا شعرية عديدة، عربية وغير عربية، تصف هذه الصدمة، فتصور الحياة في بطن

41. فرويد، 1962، ص. 91.

الأم على أنها حياة استقرار وطمأنينة وسعادة، وتصور الخروج إلى الدّنيا على أنه خروج إلى الشّقاء والتعاسة. بهذا المعنى يفسر ابن الرومي بكاء الطفل عند ولادته :

لِمَا تُؤْذِنُ الدُّنْيَا بِهِ مِنْ صُرُوفِهَا ... يَكُونُ بُكَاءُ الطِّفْلِ سَاعَةَ يُـولَدُ

وَإِلاَّ فَمَا يُبْكِيــهِ مِنْهَا وَإِنَّهَــا ... لأَرْحَبُ مِمَّا كَانَ فِيهِ وَأَرْغَــدُ[42]

في إحدى مقامات الحريري تدور الأحداث حول ولادة عسيرة، حول جنين لا يرغب في الخروج إلى الدّنيا ويتشبّث بالرّحِم حيث اللامبالاة واللامسؤولية والنّعمة الشّاملة. ويخاطبه أبو زيد السّروجي قائلا :

أَيُّهَذَا الجَنِيــنُ إِنِّي نَصِيــحٌ ... لَكَ وَالنُّصْحُ مِنْ شُرُوطِ الدِّيــنِ

أَنْتَ مُسْتَعْصِمٌ بِكِنٍّ كَنِيـــنٍ ... وَقَــرَارٍ مِنَ السُّكُــونِ مَكِيـــنِ

مَا تَرَى فِيهِ مَا يَرُوعُكَ مِنْ إِلْـ ... ـفِ مُــدَاجٍ وَلاَ عَــدُوٍّ مُبِيـــنِ

فَمَتَى مَا بَرَزْتَ مِنْــهُ تَحَــوَّلْـ ... ـتَ إِلَى مَنْزِلِ الأَذَى وَالْهُــونِ

وَتَرَاءَى لَكَ الشَّقَاءُ الْـذِي تَلْـ ... ـقَى فَتَبْكِي لَهُ بِدَمْـعٍ هَتُـــونِ

فَاسْتَدِمْ عَيْشَكَ الرَّغِيدَ وَحَاذِرْ ... أَنْ تَبِيـعَ الْمَحـقُوقَ بِالْمَظْنُون[43]

والعجيب أن الحديث عن هذه الولادة العَسيرة يأتي في المقامة مباشرة بعد وصفٍ للبحر وبعد ذكْرٍ لسفر في البحر. لعلّة ما يرد العنصر المائي عند ذكر الولادة في ما لا يحصى من الحكًايات.[44] إنّ من قرأ ابن طفيل يتذكّر أن أم حي بن يقظان «وضعته في تابوت أحكمت زمّه [...] ثم قذفت به في اليم»[45].

حكاية الصياد والعفريت تصف صيداً عسيراً. الولادة الصّعبة تأخذ هنا مظهر الشبكة التي يتعذَّر استخراجها من قعر البحر فيضطر الصّياد إلى الغوص لفكّ خيوطها، كما يضطر إلى فكِّ الرصاص من فوهة القمقم بسكين ليخرج الجنِّي، ولعلَّ هذا سبب حقد هذا الأخير على الصيّاد. فالجنّي تتجاذبه نزعتان متعارضتان : نزعة الخروج إلى الدنيا

42. ابن الرومي، II، ص. 586.

43. الحريري، ص. 43 و ما بعدها.

44. رانك، ص. 41 وما بعدها

45. ابن طفيل، ص. 121- 122.

ونزعة المكوث في القمقم. فهو يعود إلى القمقم ـ الرَّحِم بعد الخروج منه، ثم يتطلع إلى الدُّنيا من جديد فيتخلص من القمقم ويقذفه في البحر.

عندما خرج من القمقم وجد نفسه منذ اللحظة الأولى في عالم عدائي، في عالم يريد به الشّر، بل الموت. لذلك صرخ متوسلاً: « يا نبي الله لا تقتلني فإنِّي لا عدت أُخالفُ لك قولاٍ ولا أعصي لك أمراً». لقد التبس عليه الأمر فحسب أنّهُ واقف أمام النبي سليمان وبادر إلى الإعلان عن توبته. وما أن تبينت له الحقيقة حتى سارع إلى إعلان عقوقه؛ أقول العقوق لأنَّ الصياد يمتن عليه بأنَّه خلّصه وأخرجه إلى الدنيا ومنحه الحياة؛ بعبارة أخرى: يمتنُّ عليه بأُبوبته. إنَّ علاقة الجنّي بالصيّاد تشبه إلى حدٍّ كبير علاقته بسليمان؛ لقد عاش التّجربة نفسها مرّتين، مرّة مع سليمان ومرّة مع الصّياد. في كلتا الحالتين تتكرَّر الأفعال نفسها: التَّمرُّد، ثم العقاب، ثم التّوبة. فرغم المسافة الشاسعة بين النّبي والصّياد، فإنَّ لهذا الأخير بعضَ الخصائص المرتبطة بسليمان. أليست له القدرة على النقض والإبرام، على الحلِّ والعقد، على الفتح والإغلاق ؟ إنّه يسيطر على الحيوان (السّمك) وعلى الجن (العفريت) بل وعلى البشر كما يظهر ذلك في نهاية الحكاية («وأمّا الصياد فإنَّه قد صار أغنَى أهل زمانه»).

قلت إن علاقة الجني بالصياد تماثل علاقته بسليمان، ومع ذلك لا ينبغي أن نغفل اختلافاً أساسياً بين الحالتين. إنَّ ما حدث للعفريت مع الصَّياد جعله يتصالح مع العالم ومع الحياة، فتخلى عن حقده وضغينته وتوحّشه. لذلك أطلق الصّياد سراحه، لأنَّ المخلوقات المدجّنة لا تحتاج إلى وثاق.

وهنا بالذّات يبرز التماثل القوي بين حكاية الصيّاد مع العفريت وحكاية شهرزاد مع شهريار. شهرزاد استعملت هي الأخرى حِكْمَتَهَا ودهاءهَا لاقتلاع جذور البغض والهمجية من نفس شهريار فتحول في النِّهاية إلى شخص وديع أَليف. جلُّ حكايات **ألف ليلة وليلة** تبين أَنَّهُ مهما اتّسعت الهوة بين شخصين، فإنَّ بالإمكان تحويل العلاقة المبنية على العنف والقهر إلى علاقة مبنية على الرّقة والوداعة، بفضل العقل والإقناع. ولعلَّ هذه النَّظرة المتفائلة من الأسباب التي تحبب الكتاب إلى الصِّغار والكبار.

زعمُوا أَنَّ

لم يؤلِّف بَيْدَبَا الفيلسوف كتاب **كليلة ودمنة** من تلقاء نفسه، لم يؤلفه محبة في التأليف، وإنّما استجابةً لرغبةٍ عبّر عنها دَبْشَلِيم ملك الهند. دَبْشَلِيم هو الذي أمر بيْدبَا بتأليف الكتاب. لابد إذن أثناء التّحليل، من الانتباه إلى مشاركة المتلقي في إنجاز الكتاب؛ فلولا المتلقي لما كان هناك سردٌ ولا تأليف.

ينبغي أن نضيف أَنَّ دَبْشَلِيم يُسْمِع صَوتَهُ داخل الكتاب، إذ هو الذي يقترح، في بداية كلِّ فصلٍ، الموضوع الذي يجب أن يتطرق إليه بيدبا. كل فصل يُفتتح بأمرٍ يصدر من دَبْشَلِيم، وبعد ذلك يأخذ بَيْدَبَا في الكلام، يقوم بتنفيذ الأمر. بتعبير أدق : بَيْدَبَا ينسب الأمرَ إلى دَبْشَلِيم؛ تدخُّلات هذا الأخير منسوبة إليه، وإن كان في الواقع لم يتدخَّل في تفاصيل الكتاب. كل ما فعله دَبْشَلِيم أنه طلب من بَيْدَبَا تأليف كتاب، فإذا ببيدَبَا يجعله يقترح موضوع كل بابٍ من أبواب الكتاب.

يحرص بيْدَبَا على أن تتكون عند دَبْشَلِيم رغبة في السّرد، وذلك حتّى يضمن متابعة يقظة ومتحمّسة، ويجعل المتلقي يشارك في العملية السّردية. إذا لم يُبد المتلقِّي رغبة في الاستماع فإنَّ السَّرد يصبح بلا معنى وبلا جدوى. الراوي يحرص إذن على أن يكون ملبّياً لدعوة صادرة عن المتلقِّي، وبدون هذه الدعوة يصير طفيلياً لا يُصْغَى إليه ولا يؤبه له.

الدّعوة يتمّ التّعبير عنها بصفة قد تختلف من حكايةٍ إلى حكاية : «حَدِّثْنِي عن»،

«أَخْبِرْنِي»، «اضْرِبْ لِي مَثَلاً»... إذَّاك يشرع بَيْدَبَا في عرض بعض الحِكَم التي تكتسي بالضرورة صبغة العمومية، ويختم خطابه الحِكَمي بجملة تشويقية من نوع : «ومن أمثال ذلك السّنّور والجُرَذ اللّذان اصطلحا لمَّا وقعا في وَرْطَةٍ شديدة»[46]. فيسأل دَبْشَلِيم : «وكيف كان ذلك ؟ » هذا السُّؤال ينبئ عن رغبته في الإصغاء وفي معرفة ما جرى للحيوانين اللّذين وقعا في ورطة، وكيف عقدا الصّلح رغم العداوة التي بينهما. وبمجرّد أن تظهر الرّغبة في السّرد تبدأ الحكاية : «زعموا أنه كان بمكان كذا وكذا...»

يحتاج السرد إلى الإعلان عن نفسه بصيغة من الصّيغ تكون بالنّسبة إلى الحكاية كالإطار بالنّسبة إلى اللوحة[47]. وهكذا فإنَّ عبارة «زعموا أن» تعلن للمتلقي أن السرد قد بدأ و تحدد نوعه. قل الشيء نفسه عن عبارة « بلغني أنَّ» التي تفتتح بها شهرزاد حكاياتها، وعبارة «كان يا ما كان» التي نجدها في مطلع بعض القصص الشّعبية، وعبارة «حدثنا عيسى بن هشام قال» الواردة على رأسِ كل مقامة من مقامات الهمذاني.

يمكن أن نستخلص من هذه الأمثلة أن السّرد الكلاسيكي والشّعبي يحرص على احترام افتتاحية معينة تتكرّر بصفة ملحوظة. وإنَّ شيئاً من التّفكير يجعلنا نعتقد بأنَّ السّرد القديم يحترم كذلك خاتمة معينة تؤكد نهاية الحكاية وتثبت أهمّية الإطار. فعلى سبيل المثال تنتهي حكاية السِّنّور والجُرَذِ بهذه الجملة: «فهذا بابُ مُبْصِر فرصتِه في مُصالحة عدوِّه والأَخذِ بالاحتراسِ منْه»[48].

عندما يورد بَيْدَبَا حكاياته فإنَّه لا يدَّعي أنه اخترعها، بل ينسبها إلى أشخاص لا يسمّيهم، وهذا ما نجده في عبارة «زَعَمُوا أَنَّ» التي تبتدئ بها كل حكاية. تُرَى من هم أصحاب الزَّعْم ؟ من اخترع الحكايات ؟ على الرَّغم من كوننا لن نهتدي إلى جواب دقيق، فإن بوسعنا أن نقول إنَّ بعض ملامح أصحاب الزّعم تفرض نفسها. فهم عاشوا قبل بَيْدَبَا، وهذا السّبق في الزّمن يمنحهم مزية عظيمة، ثم هم حكماء حكوا ما حكوا قصد إفادة من سيأتي بعدهم ويطلع على أقوالهم. الحكمة تنبع من الماضي، والسّلوك

46. ابن المقفع، ص. 214. الجُرذ، ج. جِرذان : ذكر الفأر.

47. أوسبنسكي، ص. 130 وما بعدها.

48. ابن المقفع، ص. 219. في بعض مناطق المغرب، تقول الجدة عندما تنتهي من سرد حكاية : «تْسَالَتْ خْرَافْتِي يَا جَارْتِي». أما حكايات **ألف ليلة**، فإنَّها تنتهي عادة بالعبارة المعروفة : «... إلى أن أتاهم هازم اللّذات ومفرّق الجماعات». هل نجد في السّرد الحديث إطاراً لازماً أو متكرّراً، أي صياغات تنبئ عن بدايةالسرد ونهايته ؟ الجواب الذي يتبادر إلى الذهن هو : لا، لا توجد بدايات ونهايات قسرية في السّرد الحديث. ومع ذلك ما أكثر الرّوايات والأفلام التي تبتدئ، أو تنتهي، بمشهد فرس ينطلق أو سفينة تقلع أو سيارة تبتعد أو طائرة تحلق !

المحمود هو الذي يكرّر النّماذج السّالفة. لا يصرّح بيدبَا بأنَّ الحُكماء الذين أخذ عنهم أهل ثقة وأصحاب فضل، ولكنه يشير ضمنياً إلى أنَّ الحِكمة خرجت من أفواههم، وإلاَّ فَلِمَ يردد ما قالوا ؟ لِمَ يروي عنهم ؟ لِمَ يستشهد بكلامهم ؟

هذا الاستشهاد المتواتر يدلُّ على أنَّه يقدِّرهم ويرى فيهم معدن الحق والخير. الصُّورة التي يرسمها لهؤلاء الرّواة هي صورة حكماء عاشوا في زمن النّبع الذي يجب أن يرتوي منه كل من ينشد الحكمة[49]. إنهم تجسيد للحكمة، وبهذا المعنى لا داعي لتسميتهم، لأنَّ الإعلان عن هويتهم لن تترتب عنه إلاَّ حكمة نسبية، مرتبطة بأمور طارئةٍ وعارضةٍ. إنَّ ما يرمي إليه بَيْدَبَا هو على العكس منح الحكمة صبغة المطلق أو الضّرورة القصوى، بحيث تصير قائمة بذاتها لا تعتمد على أيِّ سَنَدٍ أو مرجعٍ معين.

قد يتضح هذا الجانب إذا عرجنا هنيهة على **ألف ليلة وليلة**. فشهرزاد لا تدَّعي أنَّها مؤلّفة الحكايات التي تقوم برواياتها. إنَّها بدورها تنسب ما تروي إلى أشخاص مجهولي الهوية فتقول عند الشروع في السّرد : « بَلَغَنِي أَنَّ...». هذه العبارة لا تشير إلى مؤلفي الحكايات، وإنَّما إلى الرواة الذين تناقلوا الحكايات الواحد تلو الآخر إلى أن وصلت إلى شهرزاد. الفرق بين عبارة : «بلغني أن» وعبارة «زعموا أنَّ» هو أنَّ شهرزاد تستعمل ضمير المتكلم وتشير إلى أنَّها آخر حلقة في سلسلة من الرّواة، بينما لا يومئ بَيْدَبَا إلى الرُّواة الذين أبلغوه الأمثال التي يقدّمها إلى ملك الهند. فكأنَّ الأمثال لا تكتفي باختراع نفسها، بل تستغني أيضاً عن كلّ وساطة للوصول إلى بَيْدَبَا.

في **كليلة ودمنة** تستعمل الحيوانات الحيلة لقضاء مآربها. كذلك الحكماء يصوغون الحيل من أجل القيام بدورهم التّعليمي، وأعظم حيلهم تأثيراً في النفوس وضع الأمثال على ألسنة الحيوانات. ذلك أنهم لا يخاطبون العقلاء فقط، وإنما السُّخفاء كذلك. لو كانوا لا يخاطبون إلاَّ العقلاء لما احتاجوا إلى صياغة الحكايات ولتكلموا عن أغراضهم

---

49. «ما أرى الأَوَّلَ تَرَكَ للأخير مقالا في شيء من معاريض الأمور» (ابن المقفع، ص. 121). لتوضيح معنى كلمة «أدب» عند ابن المقفع، ينبغي في نظري ربطها بكلمات تنتمي إلى الجذر نفسه : بدء، أبد، دأب. فالأدب يعود إلى البَدْء لأنه صادر عن الأوائل، ثم صار دأب اللاحقين والتابعين أي صار عادة يلتزمون بها ونهجا يسيرون عليه، ومن المفترض أن يستمر العمل بالأدب أبد الدّهر...

مباشرة. لكنهم يعرفون أن جمهورهم يتكون في أغلبه من أصحاب العقول السّخيفة الذين لا يستطيعون الاستفادة من الحكمة إذا هي عرضت عليهم بصفة مباشرة. يقول ابن المقفّع في المقدمة : «وقد جمع هذا الكتاب لهواً وحكمة، فاجْتَبَاهُ الحُكماءُ لِحِكْمتِهِ، والسُّخفاء للَهْوِه. فأمّا المتعلمون من الأحْدَاثِ وغَيرُهم فَنَشَطوا لِعِلْمه وخفَّ عليهم حِفْظُه»[50]. لابد والحالة هذه أن تُعرض الحكمة في ثوب جذّاب، أن تُغلّف في غلاف ملونٍ يسترعي الانتباه.

اللجوء إلى السّرد فرضته ضرورة تعليمية. فبما أن السُّخفاء بحاجة إلى التّعليم، وبما أن التعليم لا يكون فعّالاً إذا اكتفى بمخاطبة عقولهم، فلا مندوحة من الاستعانة باللّهو، أي بالسّرد. لا مندوحة من اللّجوء إلى الغرابة، وأيّة غرابة أقوى من جعل الحكمة والكلام البليغ على ألسنة البهائم والطير ؟ الغرابة هي ما يخالف العادة، وفي هذه المخالفة يكمن سرُّ انجذاب السُّخفاء إلى مضمون الكتاب، فيتقبلون الحكمة وهم لا يشعرون. اللهو إذن وسيلة يقصد بها تعليم الحكمة. في قرارة نفسه يحتقر الحكيم هذه الوسيلة، ولكنّه لا يستطيع أن يستغني عنها إذ بدونها لن يحقّق مسعاه : تبليغ الحكمة لجمهور واسع. السّرد شرٌّ لابد منه. بفضله يتلقى الشخص السّخيف أو اليافع الحكمة بدون عناء، فيكون«كالرّجُل الذي يُدْرِكُ حِينَ يُدْرِكُ فَيَجِدُ أَبَاهُ قَد كَنَزَ لَهُ كُنُوزاً مِنَ الذَّهَبِ واعْتَقَدَ لَهُ عِقْداً اسْتَغْنَى بِهِ عَنِ اسْتِقْبَالِ السَّعْيِ والطَّلَب»[51].

إذا أردنا أن نكتشف سرَّ نجاح المَثَل في إثارة انتباه القارئ، علينا أن نربط كلام ابن المقفّع بكلام الجرجاني حول «التمثيل» والأسباب التي تجعل منه صورة تعمل بقوة في نفس المتلقى. التمثيل، حسب الجرجاني، ينقل النّفس من الشيء «المُدْرَك بالعقل المحض، وبالفكرة في القلب، إلى ما يُدْرَكُ بالحواس أو يُعلَم بالطّبع، وعَلى حدِّ الضرورة»[52]. إن النّفس متعلقة بما تعلمته تلقائيا، في فترة الصبا، عن طريق الحواس، فهي لهذا تشعر بالارتياح والحبور عندما يعرض لها التمثيل ما ألفته وأَنِست به... ما ينطبق على التّمثيل ينطبق أيضا على المَثَل : باختلاق حكايات أبطالها من الحيوان، يتم تحقيق هدف المربِّي الحَكِيم، لأنَّ معدن السّرد يتكون من الحواس ومن الميول والرّغبات الطُّفولية.

50. ابن المقفع، ص. 51.

51. نفسه، ص. 51.

52. الجرجاني، ص. 94.

المثل يتألَّف من عنصرين اثنين. العنصر الأول عبارة عن سردٍ، عن حكاية تدُور أحداثُها بين أصناف مختلفة من الحيوانات. العنصر الثاني هو الحكمة التي لولاها لما رُويت الحكاية. على أن هناك خاصية أخرى لم نُشر إليها بعدُ، يمكن اعتبارها غاية الغاية. رأينا أن الغاية من المَثَل هي الحِكمة، ويلزم الآن أن نضيف أنَّ الحكمة بدورها وسيلةٌ ينبغي أن تؤدِّي إلى غاية : العمل. ذلك «أَنَّ العِلْمَ لا يَتمّ إلاَّ بالعمل وأَنَّ العِلْمَ كالشَّجرة والعَمَل فِيهَا كالثَّمَرةِ فَيَلْزَمُ صَاحِبَ العِلْمِ القِيَامُ بالعَمَلِ لِيَنْتَفِعَ بِهِ، وَإِنْ لَمْ يَسْتَعْمِلْ مَا يَعْلَمْ فَلاَ يُسَمَّى عَالِماً[53]». الحكمة تُطْلَبُ مِنْ أَجل أن يُعمل بها، وإلاَّ فَلاَ فائدة من طلبها. هذا يعني أن المَثَل يتَّسم بصيغة الأمر، فهو يتضمّن بصفةٍ صريحةٍ أو ضمنيةٍ دعوة إلى فعلٍ، إلى سلوكٍ. ومن لم يُتبعِ عِلمه بالعمل المطابق يكون متلقيا قاصراً.

من هنا يمكن استخلاص صور ثلاث للقارئ يرسمها كتاب **كليلة ودمنة**. هناك أولا القارئ السّخيف الذي يتوقّف عند السرد، عند «الهزل» و«اللهو»، عند الأحداث السّردية في حدِّ ذاتها. وهناك ثانياً القارئ الفطن الذي يتجاوز مرحلة السّرد ويهتدي إلى الحكمة، ولكنه يتوقف عند هذا الشوط. وهناك ثالثاً القارئ العاقل الذي يستوعب الحكمة ويخضع سلوكه لأوامرها ونواهيها.

يتكون المثل إذن من ثلاثة مستويات، ولِكُلٍّ مستوى قارئ معين. القارئ المثالي هو طبعا القارئ الثالث الذي ينتقل من السّرد إلى الحكمة ثم من الحكمة إلى العمل. ومَنْ لم يتشبه بهذا القارئ لا يُعَدُّ في نظر بَيْدَبَا وابن المقفّع، جديراً أن يقرأ.[54]

السّرد قد يكتشف الحكمة كما قد يُخفيها، بل لعله يخفيها أكثر ممَّا يكشفها. فمن قال إنَّ الحكيم يريد حقّا أَن يعرض بصفة جلية ما يروج في ذهنه وما يسعى إليه من أغراض؟

53. ابن المقفع، ص. 53.

54. في نهاية مقدمته يصنف ابن المقفع القراء تصنيفا مختلفا شيئا ما، فيذكر على التوالي : أهل الهزل، الملوك، المصور، الناسخ، الفيلسوف : « وينبغي للنَّاظر في هَذَا الكتاب ومُقتَنِيه أن يَعْلَمَ أنه ينقسم إلى أربعة أقسام وأغْراض : أحدها ما قُصِدَ من وضعه على أَلْسُنِ البهائم غَيرِ النَّاطقة ليتسارع إلى قراءته واقتِنَائه أَهْلُ الهزل من الشُّبان فيستَميل به قُلوبهم لأن هذا هو الغَرَضُ بالنَّوادر من الحيوانات. والثاني إظهار خيالات الحيوانات بصنوف الألوان والأصباغ لِيكون أُنْساً لقلوبِ الملوك ويكون حِرْصهم أشد للنّزهة في تلك الصور. والثالث أن يكون على هذه الصّفة فيتخذه الملوك والسُّوقة فَيَكْثُرَ بذلك انتساخه ولا يبطُل فيخلق على مرور الأيام بل ينتفع بذلك المُصَوِّرُ والنَّاسِخُ أبداً. والغرض الرّابع وهو الأقصى وذلك يخص الفيلسوف خاصَّة أعني الوقوف على أسرار معاني الكتاب الباطنة» (نفسه، ص. 59).

قبل أن أتطرق إلى هذه النّقطة، أود أن أبرز بعض الصُّور الواردة في الكتاب، والتي تحيل إلى التعارض بين الظاهر والباطن. **الكنز**،[55] مثلا، يوجد عادةً مدفوناً تحت الأرض أو تحت مياه البحار. مِنَ الصَّعب تصور كنزٍ غير مستتر. قل الشّيء نفسه عن **الجوزة**[56] : فاكهة الجوزة لا تعرض نفسها ولا يمكن تناولها بالهوينا، فلابد من تكسير القشرة الصّلبة التي تغلفها وتلفها للوصول إلى المراد. ثم هناك **الدُّرَّة**[57] المختبئة في الصدفة. صورة **الدّرة** أكثر تعقيداً من صورة الجوزة، ذلك أن الدّرّة أصعب منالاً لأنَّ الصّدفة بدورها توجد في غلافٍ هو البحر اللّجي. فعلى الغواص أن يستخرج الصّدفة من البحر أولاً، وعليه ثانيا أن يشقها ويستخرج منها الدّرّة الثمينة. هناك أيضا صورة **النار** «الكامنة في الحَجَرِ والعودِ لا تُرَى حتَّى يَقْدَحَهَا قَادِحٌ مِنْ غَيْرِهَا. فَإِذَا قَدَحَهَا ظَهَرَتْ بِضَوْئِهَا وَحَرِيقِهَا».[58]

قريبا من هذه الصّور الأربع، هناك صورة **الفخ**. لكي يقوم الفخ بدوره، يلزم ألا يبدو على أنه كذلك، ألا يكون باديا للعيان كفخ. طبيعة الفخِّ أن يكون غير ظاهرٍ لتقع فيه الضحية، أو أن يكون مندمجاً في الأشياء المحيطة به ومتكيفا معها.[59] الفخّ مرادف للشّبكة وللشَّرَك. في إحدى حكايات الكتاب نقرأ أنَّ صياداً «نَصَبَ شَرَكَهُ ونَثَرَ حَبَّهُ وَكَمَنَ فِي مَكَانٍ قريبٍ فَلَمْ يَلْبَثْ إلاَّ قَلِيلاً حتَّى مرَّت بِهِ حَمَامَة يُقَالُ لَهَا المُطوَّقة وَكَانَتْ سَيِّدَةَ حَمام كَثِيرٍ وهُنَّ مَعَهَا. فَأَبْصَرَتِ المُطَوَّقَةُ وسرْبُهَا الحَبَّ وَلَمْ يُبْصِرْنَ الشَّرَكَ فَوَقَعْنَ فِيهِ جَمِيعًا».[60] الحيلة هنا في كون الصّياد يخفي الشّرك من جهة ويختفي من جهة أخرى («كَمَنَ») بحيث لا تبصره الضّحية المرتقبة. ولقد نجحت حيلته لأنّه جعل الضّحية تبصر فقط ما يريد هو أن تبصر، فعميت عن الشّرَك ولم تنتبه إليه. بتعبير آخر : تحكم في حاسة البصر التي تتمتع بها ضحيته وجعلها تخدم أغراضه. في هذه الحالة لا تؤدي حاسة البصر وظيفتها المعهودة، فتصير تبعا لذلك مرادفة للعمى.

بعد استعراض هذه الصّور، سأتناول بالبحث شيئا شبيها بالفخّ، وأعني الكلام. يقال إنّ الكلام يترجم ما يجول في الفكر، وإنّ العلامات تنبئ بما يحدث في ذهن من يستعملها،

55. نفسه، ص. 52.

56. نفسه، ص. 52.

57. نفسه، ص. 58.

58. نفسه، ص. 23. وفي موضع آخر من الكتاب (ص. 122) نقرأ «أنَّ النار تكون مُسْتَكِنَّةً في الشجر والحِجارة فلا تخرجُ ولا تصاب منفعتُها إلاّ بالعمل والطلب».

59. ماران، ص. 8 وما بعدها.

60. ابن المقفع، ص. 133.

أي أنه من خلالها يمكن معرفة ما يدور بخلده. هذا القول ليس صحيحا أو ليس صحيحا في كل المناسبات، لأن الكلام قد يتحول إلى شبكة لاقتناص ضحية، لاقتناص المستمع. فعوض أن تُظهر العلامات ما يدور بخلد المتكلم، فإنها تصير حجابا يعسر خرقه، أو تصير بمثابة الحَبِّ المنثورِ على شَرَكَ الصياد. يحدث هذا عندما يكون القصد من الكلام إيقاع المستمع في ورطة، ويحدث هذا بالخصوص عندما يكون المتكلم عاجزاً عن نيل مراده بالقوة فيعمد إلى الحيلة والمراوغة. كل حكاية في **كليلة ودمنة** مبنية على استعمال الكلام من أجل المكر والخداع.

قد يكون المستمع على عِلْم بالطّبيعة الخادعة للكلام فيكون حينئذ على أهبة واستعدادٍ لتلقي الخطاب بكامل الوعيٍ والتحرز، أي يفترض أن مخاطبه يحاول خداعه فلا يتقبل أقواله بدون أن ينتقدها ويفحص الزّيف الذي قد تشتمل عليه. من الممكن إرجاع حالات التّخاطب المختلفة إلى أربع حالات: - المتكلم غير خادع والمخاطَب غير منخدع. - المتكلم خادع والمخاطَب منخدع. - المتكلم خادع والمخاطب غير منخدع. - المتكلم غير خادع والمخاطَب منخدع.

الحالة الأخيرة تبدو بعيدة الاحتمال، لكنّها تحدث كما هو الشَّأن في حكاية الحمامة المطوقة التي سبقت الإشارة إليها. فعندما وقعت الحمامة في الشَّرَك خلَّصها جُرَذٌ فأبصره غراب ورغب في مصادقته رغم العداوة الموجودة بينهما. لكن الجرذ شك في صدق الغراب، لأنه لا يجهل أنَّه أضعف منه. الغراب موجود فوق شجرة بينما الجرَذ في جُحْره؛ الغراب هوائي والجُرذ تحت أرضي. وكون الغراب يوجد فوق والجرذ تحت يدلُّ على أنَّ العلاقة التي تجمعهما علاقة القوي بالضَّعيف، إذ بإمكان الغراب أن ينقض على الجرذ ويفترسه. تحسّبا لمثل هذا الأمر، أعد الجُرذ مائة جُحر، فإذا عزم عدوه على الكمون له فإنّه لا يدري في أيِّ جُحرٍ هو، وإذا فاجأه عدوه خارج الجُحر فإنَّ فرصة نجاته بالدخول تحت الأرض مضروبة بمائة. بهذا الاحتياط، صار الجرذ قوياً لأن بإمكانه الإفلات بسهولة كبيرة من كل من يعن له أن يسطو عليه. ومع كل هذا التحرز، وبعد تردُّدٍ طويلٍ، قبل أن يصادق الغراب ويخرج إليه، وإنَّ ما طمأنه هو أن الغراب أورد حجّة دامغة لا يمكن ردّها، وهي أنّه لم ينقض عليه عندما كان يقطع حبائل الحمامة. هذه الحجة أقنعت الجرذ وحملته على الاعتقاد أنَّ الغراب لا يريد به شرّاً.

أثناء التخاطب تتبارز خطّتان. الأولى تهدف إلى المكر والخديعة، لأنَّ المتكلم «ذو

وَجْهَيْنِ وَلِسَانَيْن»، و«ليس شَيءٌ أَشْبَهُ مِنْهُ بالحَيَّةِ لأَنَّ الحَيَّةَ ذَاتُ لِسَانَيْن»[61]. أما الخطة الثانية فإنَّها تهدف إلى اختراق المظاهر الكاذبة وإحباط الخديعة. ذلك أنَّ « العاقل يكتفي من الرّجل بالعلامات مِن نَظَرِه وإشارته بيَدِه لكي يَعلَمَ سِرَّ نفسه وما يُضْمِرُهُ في قَلبِه».[62] فالكلام قد يفضح صاحبه حتّى وإن اجتهد في إخفاء ما يجيش في صدره. فكأن الذي يحمل سرّا لا يقوى على المثابرة في كتمانه فيسعى بصفة شعورية أو لا شعورية إلى إشاعته. وهكذا «فإنَّ ذَا العَقْلِ لاَ يَخْفَى فَضْلُه وَإِنْ هُوَ خَفَّى ذَلِك جُهْدَه، كالمِسْكِ الَّذِي يُكْتَم ويُخْتَم ثم لاَ يَمْنَع ذَلكَ رِيحَهُ مِنَ الفُيُوحِ وَعَبِيرَهُ مِنَ الانْتِشَارِ»[63]. وما دام الكلام يُخفي ويُعلن، يحجب ويكشف، فإنه جوهرياً وبالضرورة ملتبس مبهم، ومبني على تناقضٍ أساس.

يتجلى هذا التناقض في الوظيفة المزدوجة للسّرد. فالسرد كما رأينا وسيلة لإيصال الحكمة إلى السّخفاء، ولكنّه أيضا وسيلةٌ لحجب الحكمة عنهم وجعلها بعيداً عن متناولهم. لقد وضع بيدبا كتابه «على ألسن البهائم والطير صيانة لغرضه الأقصى فيه من العوام، وضنّاً بما ضمنه عن الطّغام»[64]. إنَّ في الكتاب سرّاً لن يفطن إليه إلاَّ القارئ الذي «يديم النّظر فِيه ويلتَمس جواهر مَعَانِيه»[65]. وقد يكون المطلع على الكتاب من الخاصة، ومع ذلك يغيب عنه ما يتضمنه من سرٍّ. فعندما قرأ بَيْدَبَا الكتاب أمام أهل المملكة، التفت إليه دبشليم و «سأله عن معنى كل باب وأي شيء قصده فيه فأخبره بغرضه فيه وقصده في كل باب»[66]. بَيْدَبَا وحده يعلم السِّر المودع في الكتاب وهو وحده القادر على إبرازه والإخبار به.

أيُّ سر ؟ كل حكاية في الكتاب مسبوقة ومتبوعة بشرح مستفيض وبتبيانٍ وافٍ للمقصود منها، بحيث لا يبدو أنَّها بحاجةٍ إلى توضيح إضافي يكشف معنىً خفياً ويفشي سرّاً مكنوناً. إلاَّ أنَّ مجرد الإيحاء بوجود سر يجعل المطلع على الكتاب يرتاب ويتساءل عمَّا قد يكون خفي عنه وغاب عن ذهنه أثناء القراءة.

---

61. نفسه، ص. 111.

62. نفسه، ص. 26.

63. نفسه. ص. 146.

64. نفسه، ص. 7.

65. نفسه، ص. 58.

66. نفسه، ص. 22.

أضف إلى هذا أنَّ بَيْدَبَا طلب من دبشليم أن يحتاط على الكتاب وأن لا يسمح بخروجه من بيت الحكمة. فكما أنَّ كل حكاية من حكايات **كليلة** مشدودة في إطار متكون من افتتاحية وخاتمة، وكما أن الحكمة مغلفة في ظرف الحكاية، فإنَّ الكتاب مخفي في خزانة الملك ولا يستطيع أي واحدٍ أن يفتحه ويطلع عليه. وإنَّ من تسول له نفسه الاقتراب منه يعرف أنَّ مصيره الموت لا محالة، كما هو الحال في الأساطير التي تتحدَّث عن كنزٍ يحرسه تِنِّين مفزع. إلاَّ أنَّ إخفاء كتاب يجعل النّاس يتشوقون إلى الاطلاع عليه ويتجشَّمون المشاق والمخاطر من أجل إدراكه. وذلك ما حدث بالنسبة لـ**كليلة ودمنة** الذي أفلح برزويه الطبيب في انتساخه فشاع وصار في متناول الجميع.

على الرغم من ذيوع الكتاب وانتشاره، لم يستطع أحدٌ أن يكشف الغطاء عن السّر المُودع فيه. كل قارئ يشمّر عن ساق الجد ويحمل فأسه ومعوله ويسيح في أرجاء الكتاب ويقوم بالحفر في طبقاته عسى أن يعثر على الكنز، ثم يعود في النّهاية بالخيبة المريرة. بيد أنَّ الأمل، بعد فترة طويلة أو قصيرة، يستحوذ عليه من جديد فيستأنف التّنقيب، وتستمر الحال هكذا إلى أن يفنى العمر. ولا يسعنا إلا أن نبدي إعجابنا بالحكيم القديم الذي ألّف كتاباً وأوهم القرّاء بوجود سر فيه، بينما أغلب الظن أنَّ لا سر هناك.

أبو العِبَر والسَّمَكَة

مَنْ هُو أبُو العِبَر ؟ شاعرٌ من القرن الثالث، عاش في زمن الخليفة العبّاسي المتوكّل. وهو اليوم غائب عن الذاكرة الأدبية فلا يكاد يعرفه أحدٌ، ولا يرد اسمه في تواريخ الأدب العربي ـ وما أكثرها ـ التي تصدرها المطابع. ذلك أنَّ أغلب الباحثين لا يهتمون إلاَّ ببُعدٍ واحدٍ : الجِد، ويهملون البعد الثاني المكون للأدب الكلاسيكي : الهزل. لماذا لا يُكتب تاريخ الهزل في الأدب العربي ؟ لماذا يتركز الاهتمام على الجد ؟ صحيح أن بعض الدّارسين يتطرّقون إلى ظاهرة الهزل، ولكنّهم يكتفون باعتبارها أمراً غريبا أو وحشيا لا يستحقُّ وقفةً طويلة. أمَّا بالنسبة للقُدماء فإنَّ الهزل لم يكن ينفصل عن الجدِّ ولم يكن يقل أهمّية عنه، فكانوا يربطون أبا العِبَر بأبي العَنْبَس الصَّيمري الذي ألَّفَ «في الرَّقاعة نيفاً وثلاثين كتاباً»[67]. واستمرّت جذوة الهزل (أو اللّعب، أو الحمق) تتوهّج مع أبي المطهر الأزدي في كتابه **حكاية أبي القاسم**، ومع بعض شعراء **اليتيمة** كابن سُكَّرَة وابن الحجاج وغيرهما. وأعتقد أنَّ دراسة هؤلاء المؤلّفين ـ إن أنجزت يوماً ـ ستلقي الأضواء ليس فقط على أدب الهزل وإنَّما كذلك على أدب الجد، فتتغير نظرتنا إلى الأدب الكلاسيكي وتتجلى ميادين ثقافية جديدة لم تكن في الحسبان.

أثناء دراستي لأبي العِبَر، سأعتمد على **كتاب الأغاني** الذي يخصّص فصلاً لهذا

---

67. الإصفهاني، XXIII ص. 78.

الشّاعر، فيه مقتطفات من شِعره وكلامه، وحكاياتٌ متعلقة به وأحكام على شخصيته[68]. وكما يحدث كثيراً في كُتُبِ الأخبار، فإنَّنا لن نجد ترجمة خاضعة للتّسلل الزمني، وإنَّما نتفاً متفرّقة وشذراتٍ مبعثرة. إلا أَنَّ هذا لن يمنعنا من صياغة البنية التي تجعل من تجربة أبي العِبَر كلاًّ متماسكاً مترابطاً.

عندما تجاوز أبو العِبَر سنَّ الخمسين، تبين له أنَّه لن يستطيع منافسة أبي تمام والبحتري. فماذا فعل ؟ «ترك الجِد وعدل إلى الحمق والشّهرة به»[69]. لم يُفرض عليه هذا التّحول، وإنَّما اختاره وتعمَّده وخطّط له. ذات يومٍ قرّر أنْ يتحامق، وأنْ ينتقل من حالةٍ إلى حالةٍ، ومن طريقةٍ إلى طريقةٍ.

التّحول سيشمل شعره وشخصيته. وكمؤشّر على حياته الجديدة، قام بتغيير كنيته : «كانت كنيته أبا العبَّاس فصيرها أبا العِبَر»[70]. اختار لنفسه كنية جديدة عوض الكنية التي كان بها يُعرف. فكأنَّه تقمّص شخصية أخرى، أو لنقل إنَّه وُلدَ مِنْ جديد بعد أنّ دفن شخصيته القديمة. ثم إنَّه لم يكتف بتبديل كنيته، بل «كان يزيد فيها كلَّ سنة حرفاً حتَّى مات، وهي أَبُو العِبرِ طَرد طيل طيري بك بك بك»[71]. فالتحول شيء متواصل مستمر، وإنَّ إضافة حرفٍ كلَّ عامٍ إلى الكنية لدليلٌ على شخصية لا تنفك تتغير ولا تعرف السّكينة والرُّسوخ. كل سنة تعادلَ حرفاً، فإذا بالعمر يمتدُّ كما تمتدُّ الحروف، بدون غاية ولا معنى. التّمطيط في الكنية يجعلها تنقسم إلى قسمين : قسم معقول أي له دلالة (أبو العِبرِ)، وقسم سخيف لا دلالة له (طرد طيل طيري بك بك بك) أو لا دلالة ثابتة له. فالكنية تتضمّن التعارض بين الجدّ والحُمق، والقسم الثاني منها يشير إلى ما آلَ إليه أبو العِبَر، إلى القسم الثاني من حياته.

لنتساءل الآن لماذا اختار شاعرنا كنية أبي العِبَر عوض كنية أبي العبّاس ؟ أَلِكَي يعتبر به العُقَلاَء ؟ أَلأَنَّه أَخذَ العِبرة من الحياة فرأى أَنَّ التَّجانن أَنفع مِنَ التَّعاقل ؟ أم قصد أَنْ يعكس

68. نفسه، XXIII ص. 76 - 86.

69. نفسه، ص. 76.

70. نفسه، ص. 80.

71. نفسه، ص. 80.

الآية، أن يجعل اسمه يوحي بعكس ما هو عليه فاختار اسماً يناقض نمط حياته الجديدة ؟ إنَّ العِبرة تقتضي الانتقال من شيء سلبيٍّ إلى شيئ إيجابي، غير أَنَّ صاحبنا فعل العكس فانتقل من الإيجابي (الجد) إلى السّلبي (الحمق)، أي أنَّه فعل عكس ما يفعله أُولو الألباب.

أرى من المفيد أن أورد في هذا السياق نصّا للرّازي يوضّح فيه العلاقة بين الاعتبار والعَبرة والمَعْبَر والتّعبير والعِبارة : « الاعتبار مأخوذ من العبور والمجاوزة من شئ إلى شيء، ولهذا سمِّيت العَبرة عبرةً لأنها تنتقل من العين إلى الخد، وسُمِّي المَعبر معبراً لأنَّ به تحصل المجاوزة، وسُمِّي العلم المخصوص بالتَّعبير لأنّ صاحبه ينتقل من المُتخيل إلى المعقول، وسمّيت الألفاظ عبارات، لأنها تنقل المعاني من لسان القائل إلى عقل المستمع، ويقال السّعيد من اعتبر بغيره، لأنَّه ينتقل عقله من حال ذلك الغير إلى حال نفسه»[72].

العبور، الانتقال، المجاوزة : نلاحظ أنَّ أبا العِبَر انتقل من العقل إلى الحمق، وانتقل من كنية إلى كنية، وانتقل من الفقر إلى الغنى إذ «كسب بالحمق أضعاف ما كسبه كل شاعرٍ كان في عصره بالجد، ونفق نفاقاً عظيماً»[73]. وانتقل كذلك من السُّلوك العادي إلى سلوكٍ مخالف لما جرت عليه العادة، فلقد كان يشاهد «وعلى رأسه خفّ، وفي رجليه قَلَنْسِيتَان»[74]. إضافة إلى هذا كلِّه، يكتسي الجسر في أخباره أهمّية قصوى (والجسر معبرٌ لأنَّ به يحصل النُّفوذ من أحد الجانبين إلى الآخر)، وكذلك الماء، السّائل الذي لا يفتأ يجري ولا يثبت على حال.

الانفصال عن الجِد يعني في العُمق الانفصال عن الأَب وما يمثله من قيم يتعيَّن على الابن احترامها والعمل بها. أبو العِبَر اتَّبع طريقة تناقض تماماً طريقة أبيه المبنية على الصَّلاح. إنَّ نظام الأبوة يرتكز على الاستمرار والدَّوام، دوام اسم وخصلة أو مجموعة من الخصال. وعلى النَّقيض من ذلك، لم يكن أبو العِبَر متمّما أو مكمِّلاً، بل لم يكتف بالاضطلاع بدور

72. الرازي، XV، ص. 283.

73. الإصفهاني، ص. 76.

74. نفسه، ص. 79.

الإبن الضّال وإنّما تعدّى ذلك إلى إيذاء أبيه وجعله أُضحوكة بين النَّاس. «كان أبوه شيخا صالحاً، وكان لا يكلمه، فقال له بعض إخوته: لِمَ هجرت ابنك؟ قال : فضحني كما تعلمون بما يفعله بنفسه، ثم لا يرضى بذلك حتَّى يهجّنني ويؤذيني ويضحك النَّاس منّي»[75].

ولقد جاء على لسان أبيه ما كان يدور بينهما من حديثٍ : «قال : اجتاز عليَّ منذ أيام ومعه سُلَّم، فقلت له : ولأيِّ شئ هذا معك ؟ فقال : لا أقول لكَ، فأخجلني وأضحك بي كُل من كان عندي»[76]. الحوار في هذه الحالة يعني عدم التّواصل ولا يؤدّي إلاَّ إلى القطيعة بين المْتَخاطبين. برفضه الإجابة عن السُّؤال الموجّه إليه، أعلن أَبُو العِبَر عن وقاحته وتمرّده، وعن أشياء أخرى. ذلك أنَّه في الواقع أجاب عن السُّؤال، ولكن ليس الجواب الذي كان ينتظره منه أبوه. هل كان لا يرغب في إعلام أبيه بما يريد فعله بالسّلم ؟ لو كان هذا حقّا قصده لتعلَّل ببعض الأسباب ولم يجابه أباه بهذا الكلام الجاف، أو لاكتفى بالسُّكوت. ولكنّه كان يعرف أنَّ الكلام أوقع في نفس أبيه من الصّمت في هذا الموقف. لنلاحظ مرةً أخرى أنَّه لم يجب عن السُّؤال المطروح عليه وفي الوقت نفسه أجاب عنه، أجاب أنَّه لا يرى مسوغاً لوضع السُّؤال، ولا يقبل السّؤال، ولا يعتبر من وضعه جديراً بوضعه. أو لنقل إنَّه ترفّع عن الجواب، والتّرفّع قريبٌ من الرِّفْعة، والرِّفعة قريبة من الارتفاع، والارتفاع يحتاج إلى وسيلة للارتقاء، إلى سُلَّم، كما في الخبر. إنَّ أبَا العِبَر ترفّع عن أبيه إذ لم يعترف بقيمته وسلطته، فهو والحالة هذه ليس متمرداً فحسب، بل كذلك منافساً مزاحما ومتغلباً. كيف ؟ لأنَّه بجوابه أضحك النّاس على أبيه، وإذا أضحكت النّاس على خصمكَ فقد هزمته وعلوت عليه وقهرته.

لم تكن هذه المرة الوحيدة التي قمع فيها أباه وأخجله وأفحمه، فلقد تصرف معه بالوقاحة نفسها في مناسبة أخرى. الخبر دائما على لسان والده : «فلما أن كان بعد أيام اجتاز بي ومعه سمكة، فقلتُ له : أَيش تعمل بهذه ؟» فَرَدَّ على أبيه بجواب جنسي مقذعٍ مشين، ترتبت عنه القطيعة النهائية[77]. ومن المعلوم أنَّ الكلام في الجنس محرَّمٌ بين الأب والإبن، لاسيما وأنَّ الإشارة هنا إلى علاقة بين إنسانٍ وسمكة، وأنَّ اللَّفظة التي استعملها ممَّا لا يجوز النّطق به إلاَّ في إطار معين (عند أصحاب المجون).

75. نفسه، ص. 80.

76. نفسه، ص. 80.

77. نفسه، ص. 80.

إنَّ جواب أبي العِبَر المتعلِّق بالسَّمكة، كجوابه المتعلق بالسّلم، يدخل ضمن ما يسمى في البلاغة «أسلوب الحكيم»، أي «تلقي المخاطب بغير ما يترقبه». فأبو العِبَر يُلَوِّحُ إلى أبيه أنَّه سأله سؤالاً بليداً سخيفاً، إذ من البديهي أَنَّ ما يفعله المرء بسمكة هو أنّ يأكلها، والأشياء البديهية لا يُسأَل عنها، لأن الجواب معروف مسبقاً... ومع ذلك ففي الأحاديث اليومية حالات كثيرة لا يكون فيها وضع السُّؤال بهدف الاستفسار والمعرفة، وإنَّما بهدف ربط الاتّصال وتوثيق الأنس.[78] يحدث هذا على الخصوص بين الأحبَّاء وبين الأشخاص الذين تجمعهم المودَّة والألفة. وضع السُّؤال في هذا السِّياق دليلٌ على الاهتمام بالمخاطب وسعيٌ إلى جلب رضاه والتَّقرب منه، وطبعا لا يغيب هذا عنه فيدخل في اللُّعبة بلا تدقيق ولا تحقيق في مضمون السّؤال. لكنَّ أَبَا العِبَر تجاهَلَ هذا الجانب وحمل كلام أبيه على وجه التحقيق وإعمال العقل، وتناسى أَنَّ أباه لا يجهل أَنَّ السمكة مصيرها أَنْ تُؤكل وأنَّ المقصود من سؤاله الاستلطاف لا غير. وكنتيجة لمكر أبي العِبَر بَدَا السّؤال دليلاً على البلادة والحُمق، مثيراً للضّحك والاستهزاء.

الملفت للنّظر في كلا الخبرين (السلم، السمكة) أنَّ الأب واقف أو جالس في مكانٍ معين مع أناسٍ يعرفهم ف «يجتاز به» ابنه، يمرُّ أَمامه عابراً من جهةٍ إلى أُخرى، وهذا العبور له علاقةٌ بكنيته. إنَّ أبا العِبَر لا يتوقف أثناء حديثه مع أبيه وإنَّما يواصل سيره فلا يُرى إلاَّ عابراً متنقلاً.

قلنا إنَّ انفصال أبي العِبِر عن أبيه يعني الانفصال عن نموذج وعن نمط في الحياة. ينبغي الآن أن نضيف أن حياته الجديدة لا تخلو من نموذجٍ سالفٍ ومثالٍ متقدم. فهو يمشي في ركاب شاعرٍ يدين بالسّخف والهزل هو أبو العَنْبَسً الصَّيْمَرِي الذي نالَ بفضلِ حماقاته المال الجم والحظوة الكبيرة عند الخليفة المتوكّل. والعجيب أَنَّ أَبَا العنبس حاول أَنْ يثْنِي أَبَا العِبَر عن سلوك طريق الرّقاعة ولكن بدون جدوى كما يظهر من الخبر التالي : «حدَّثَني أبو العنبس الصَّيْمري قال: قلت لأبي العِبَر ونحن في دار المتوكل : ويحك، أيش يحملك على هذا السخف الذي قد ملأت به الأرض شعراً وقصصا وخطباً وأنت أديبٌ ظريفٌ مليح الشّعر ؟ فقال لي : يا كشخان، أتريد أَنْ أكسد أنا وتنفق أنت؟ أنتَ أيضا أديب شاعرٌ فَهِمٌ متكلم قد تركت العلم [..]».[79]

78. ياكوبسون، ص. 217.

79. الإصفهاني، ص. 77 - 78.

أبو العِبَر مريدٌ تابع لأبي العنبس، وهو بدوره له تلاميذ يتأدبون بأقواله ويدونونها في الصُّحف حسب طقوس أقل ما يمكن أن توصف به أنَّها تشكل «مشهداً مسرحياً» فريداً من نوعه : «كان أبو العِبَر يجلس بسُرَّ مَن رأى في مجلس يجتمع عليه فيه المُجَّان يكتبون عنه، فكان يجلس على سُلَّم وبين يديه بلاَّعةٌ فيها ماء وحمأة، وقد سدَّ مجراها، وبين يديه قصبة طويلة، وعلى رأسه خفّ، وفي رجليه قَلَنسِيتان، ومُستمليه في جوف بئر، وحوله ثلاثة نفر يدقُّون بالهواوين حتَّى تكثر الجلبة ويقل السّماع، ويصيح مستمليه من جوف البئر : من يكتب عذبك الله، ثم يملي عليه، فإن ضحك أحد ممن حضر قاموا فصبُّوا على رأسه من ماء البلاَّعة، إن كان وضيعاً، وإن كان ذا مروءة رشَّشَ عليه هو بالقصبة من مائها، ثم يحبس في الكنيف إلى أنْ ينفض المجلس، ولا يخرج منه حتَّى يغرم درهمين»[80].

أبو العِبَر في مكان عالٍ بينما مستمليه في مكانٍ منخفض. هذه الهيئة جرت التّقاليد بمراعاتها في علاقة الأستاذ بالتّلميذ، لكن الذي يخالف المألوف هو أنْ يجلس الأستاذ على سلَّم والتّلميذ في جوف بئر، بحيث لا يرى أحدهما الآخر، ومعلوم أن تلقين العلم يقتضي النّظر وأن يكون الجانبان وجها لوجه. ثم إنَّ الدّرس يقتضي السُّكون والرّصانة حتَّى يبلغ الأستاذ ما ينوي تبليغه، بدون تشويش واضطراب، وحتَّى يفقه عنه ما يقول ولا يشوب إملاءه خطأ أو تحريف. أمَّا ما يمليه أبو العِبَر فإنَّه يصل إلى المستملي مبتوراً ومشوهاً بسبب الهواوين التي تدق وبسبب الضوضاء والصخب. فالنّص الذي يكتبه التّلميذ في قعرِ بئره يختلف لا محالة عن النّص الذي يمليه أبُو العِبَر. لا يلتقط التّلميذ من كلام أستاذه إلاَّ نتفاً وشذرات، وكذلك الأمر بالنسبة للأشخاص الآخرين الموجودين في المجلس والذين يستحيل عليهم التقاط كلام أبي العِبَر بكامله. وهكذا فإنَّ نصّاً واحداً يتحول عند تلقيه إلى عدة نصوصٍ بحسب عدد المتلقين. فمجلس أبي العِبَر عبارة عن برج بابل تختلف فيه الألسنة وينعدِم فيه التواصُل. ليس الكلام، في هذه الحالة، جسراً بَين المتكلّم والمخاطب، فالأول يقول شيئاً والثَّاني يسمع شيئاً آخر[81].

80. نفسه، ص. 79 - 80.

81. قريبا من هذا المشهد ما أورده السبكي نقلا عن شخص شاهد أبا العِبَر وسمع كلامه : « لما دخلتُ بغداد سألتُ عن [أبي العِبَر] فقيل إنه يعيش وله مجلس فقمت وعمدت إلى الكاغد والمحبرة وقصدت الشيخ فإذا الدّار مملوءة من أولاد الملوك والأغنياء بأيديهم الأقلام يكتبون وإذا مستمل قائم في صحن الدّار وإذا شيخ في صحن الدَّار ذو جمال وهيبةٍ قد وضع على رأسه طاق خف مقلوب مشتمل بفرو أسود وجعل الجلد مما يلي بدنه فجلستِ في أخريات القوم وأخرجت الكاغد وانتظرت ما يذكر من الإسناد فلما فرغوا قال الشيخ حدَّثنا الأول عن الثاني عن الثالث أَنَّ الزَّنج وُلِدوا كلهم سود وحدَّثني حرياق عن يقاق عن رياق قال مطر الربيع ماءٌ كله وحدَّثني دريد عن دريد عن رشيد قال الضرير يمشي رويداً» (السبكي، IV، ص. 208).

إنَّ ما يتَردَّدُ في أخبار أبي العِبَر هو ولعه بسوء الفهم وسوء التّفاهم، شاهدنا ذلك في حواره مع أبيه وفي مجلسه مع المُجّان، وستكرّر الظاهرة نفسها في مناسبات أُخرى. قال يوماً لأحد الولاة اسمه إسحاق : «الكشكية أصلحك الله لا تطيب إلا بالكشك، فضحك إسحاق وقال : هو فيما أرى مجنون. فقال : لا هو امتخط حوت، قال : أيش هو امتخط حوت ؟ [قال : زعمت أنّي مججت نون، وما فعلت إلا امتخطت حوت]، ففهم ما قاله وتبسم»[82]. لم يقنع أبو العِبَر بالمعنى الظّاهر للخطاب (مجنون)، وإنما تأوله ووجد فيه ما لم يقصده المتكلم ، وإنّما تقصده اللغة، أو الكتابة (مج نون). فوراء المعنى الذي يعيه المتكلّم هناك معنى محتجب يتكفّل أبو العِبَر بإبرازه، فيلمح المتكلم أنّ خطابه مزدوج المعنى، إلاّ أنّه لم يكن ليهتدي إلى المعنى الثاني لو لم ينبه إليه. التّواصل ليس مباشراً أو فورياً لأنّ صاحبنا يتجاهل المعنى الذي قصده مخاطَبُه ولا يتعامل إلاّ مع معنى غير مقصود، وهذا ما يحدث سوء التّفاهم الذي لا يتجلى إلاّ بعد مرور شيء من الوقت.

المجنون، النّون. مرة أخرى ترد الإشارة إلى السّمك، وكما أنَّ أبا العِبَر مولَعٌ بسوء الفهم فإنَّه مولَعٌ أيضا بالسّمك، وبالتشبه بالسّمك. فلقد «كان المتوكل يجلسه على الزلاّقة، فينحدر فيها حتّى يقع في البركة، ثم يطرح الشّبكة فيخرجه كما يخرج السّمك، ففي ذلك يقول في بعض حماقاته :

ويأمـر بـِي المَـلِـكْ   فيطـرحُـنِي فِـي البِـرَكْ
ويصطَادُنِي بالشَّبَـكْ   كَأَنِّـي مِنَ السَّمَـكْ[83]

الشّبكة تلف أبَا العِبَر وتغلّفه، فإذا به يصير سمكة، ينتقل (انظر كنيته) من حالة إلى حالة، من صفة الآدمية إلى صفة حيوان مائي. وعلى ما يبدو، فإنَّ السّمكة تثير في النّفس هاجس التّعليب، أو التداخل[84]، أي أنّ الشيء يكون بداخله شيء آخر، ويكون هو نفسه داخل شيء ثالث، وهكذا. فالجاحظ يقول عن السّمك إنَّ « طبعها أنْ يأكل بعضها بعضاً»[85]. فالسمكة الصّغيرة تبتلعها سمكةٌ تفوقها في الحجم، وهذه بدورها تصير في جوف سمكة أكبر منها، ولا نهاية لعملية التّعليب هذه. إنّ من يفتح سمكة يتوقع، بكيفية

82. نفسه، ص. 82 - 83. «أراد أبو العبر : تفصيل كلمة مجنون : «مج نون» من مج يمج، والنون السّمك، فقال أبو العِبَر: «امتخط حوت» : جعل كلمة امتخط بدل مج وحوت بدل نون» (تفسير المحقّق).

83. نفسه، ص.82

2. دوران، ص. 243 وما بعدها.

85. الجاحظ، IV، ص. 171.

شعورية أو لاشعورية، أنْ يجد بداخلها سمكة أُخرى، وقد يتوقع أن يعثر في جوفها على خاتم، كما في قصّة النّبي سليمان، بل قد يتوقع، إذا تعلّق الأمر بالحوت، أن يجد إنساناً، كما هو الشّأن في قصّة النبي يونس.

ما يصدق على السّمك يصدق أيضاً على الكلام. فالكلام بدوره شاملٌ ومشمول، متضمِّن ومتضمَّن. إنَّ مَنْ يتفحّص خطابا يأمل أو يتحسَّب أن يصادف في ثناياه خطابا آخر. فالمجاز مبني على هذا التّحسب، بحيث إنَّ القارئ ينتقل من معنى إلى معنى، من خطاب إلى خطاب. قل الشيء نفسه فيما يخصُّ الجناس التصحيفي (anagramme) : يُبدل نظام حروف كلمة، أو كلمات، بهدف تكوين كلمة جديدة، أو كلمات. وقد يكفي عقد فصل بين حروف الكلمة الواحدة لتوليد كلمتين اثنتين : « الكرامات» عند الحريري، تتحول إلى « الكَرَى مات»[86]. وقد سبق أن رأينا كيف تحولت كلمة «مجنون» عند أبي العِبَر إلى «مج نون»، وليس من الصدفة أن يلتقي بالنّون في هذا المثال، فلقد تأكد لدينا أنَّه يهوى السَّمك والتَّداخل بين الكلمات.

ما هي يا ترى طريقته في صيد السّمك ؟ روى أحد معارفه ما يلي : « رأيتُ أبا العِبَر واقفاً على بعض اَجام سُرَّ مَنْ رأى، وبيده اليسرى قوس جلاهق، وعلى يده اليُمنى باشق، وعلى رأْسه قطعة رئة في حبل مشدودة بأنشوطة وهو عريان [...] فقلتُ له : خرب بيتك، أيش هذا العمل ؟ فقال : أصطاد يا كشخان يا أحمق بجميع جوارحي [...]»[87]. عبارة «جميع جوارحي» تذكرنا بما سبق أَنْ قاله لأبيه عن علاقته بالسمكة.

السّمك كما هو معروف مخصب لقوح. تقدف السّمكة عددا مذهلاً من البيض، عشرة آلاف حسب تقدير الجاحظ[88]. لكنَّه في الوقت نفسه يأكل بعضه بعضا. الكلام أيضاً يأْكل بعضه بعضاً، ورغم هذا الإتلاف والتبديد فإنَّه لقوح ولود : خطابٌ واحد ينتج عنه ما لا يحصى من الخطابات.



86. الحريري، ص. 392.

87. الإصفهاني، ص. 81.

88. ا الجاحظ، IV، ص. 76.

يمكن ملاحظة التداخل بين الخطابات، وما يصاحبه من تناسُلٍ، في الطريقة التي يتعامل بها أبو العِبَر مع القراءة والكتابة. هناك قانون يفرض نفسه على كلٍّ من يمسك كتاباً: القراءة تتم من اليمين إلى الشّمال، من البداية إلى النّهاية، من أعلى إلى أسفل. لا يجوز لأيٍّ واحدٍ أَنْ يخرق هذا القانون المقدّس، أَنْ يقرأ من الشّمال إلى اليمين، من النهاية إلى البداية، من أسفل إلى أعلى. وما دامت القراءة مرتبطة بالكتابة، فإنَّ المؤلف يخضع للقانون نفسه عندما يكتب، بحيث إنَّ هناك عقدة ضمنية بين المؤلف والقارئ يتعيَّن بمقتضاها الإذعان لخط معين. ولطول التّعود على هذا الخط فإنَّ الانتقال منه إلى خطٍّ مخالف يثير بعض الارتباك. أن تُبتدأ الكتابة من الجهة اليُسرى معناه أن تشرق الشمس من المغرب !

كيفما كان الخطُّ المتبع فإنَّ للكتابة والقراءة وجهة محددة لا يحيد عنها إلاَّ من يريد أنْ يخرق الإجماع ويوصف بالجنون. ومع ذلك فإنَّ البلاغيين لاحظوا أَنَّ بعض الخطابات لا يتغير معناها ولا ترتيب حروفها عندما تقرأ من النِّهاية إلى البداية، من آخر حرف إلى أول حرف، كما هو الحال، مثلاً، بالنسبة لعبارة « ساكب كاس »[89]. هذا النّوع من الألعاب الكتابية (الذي لا يُلاحظ إلاَّ عندما يُنبَّه إليه) مقنن ووارد في التَّقسيمات البلاغية، وبالتالي فإنَّه مقبول ومعترف به. أَمَّا ألعاب أبي العِبَر فإنَّها من نوعٍ آخر لأَنَّها تقضي على المعنى وعلى النص وعلى القراءة والكتابة، فلا ينتج عنها إلاَّ الهوسُ والهذيان. كيف كان يتوصّل إلى إنشاء خطابات مجنونة ؟ لا ننس أنَّه « ليس بجاهل [...] وإنَّما يتجاهل »[90]. فالجنون ليس بالنسبة إليه طبيعة قاسرة لا سبيل إلى مقاومتها، وإنما فنٌّ يحمل نفسه عليه ويتعمّده. وككُلِّ فَنٍّ فإنَّ جنونَ أبي العِبَر يخضع لقواعد ومقاييس ومبادئ كان يشرحها للَّذين يندهشون من كلامه ويرون فيه سرّاً يودّون ردّه إلى أصله :

«سمعتُ رجلاً سَألَ أبَا العِبَر عَن هذه المحالات التي يتكلّم بها : أَيُّ شيءٍ أصلها؟ قال: أُبكِّر فأجلس على الجِسر، ومعي دواة ودَرْج، فأكتب كل شيء أسمعه من كلام الذّاهب والجائي والملاَّحين والمُكارين، حتَّى أملأ الدَّرج من الوجهين، ثم أقطعه عرضاً، وألصقه مُخالفاً، فيجيء منه كلامٌ ليس في الدّنيا أحمق منه»[91].

89. الحريري، ص. 152.

90. الإصفهاني، ص. 77.

91. نفسه، ص. 81. الدّرج: ما يُكتَب فيه.

يبدو أنَّ السَّحَر أَحسنُ وقتٍ لعمل الشّعر وأنَّ المكان الخالي يشحذ القريحة ويفتح المعاني المستغلقة[92]. أبو العِبَر يبكّر، ولكنّه يختار مكاناً مطروقاً مسلوكاً، يختار الجِسر الذي هو ملتقى عدّة أصنافٍ من النَّاس، والذي لا تكف حركة المرور فوقه كما لا تكف حركة الماء تحته. فالماء لا يتوقَّف ولا يكف عن السّيلان، والملاّحون والمُكَارون متعودون على التّجوال والطّواف والحركة المستمرّة، الملاّحون على الماء والمكارون على الأرض. الجسر ملتقى صنفين متعارضين من النّاس، ملتقى الماء والأرض.

إذا كان الجسر ييسر التّواصل واللّقاء بين عنصرين وبين شطين، فإنَّ ما يفعله أبُو العِبَر منافٍ للتَّواصل لأنَّه يخل بقواعد القول وشروط الكتابة. فهو ينقل على الدرج ما يسمعه من المارّة، يدوّن أقوالاً ليست مؤهلة أن تُدون، إذ المعروف أَنَّ التّدوين لا ينطبق إلاَّ على الكلام المشهود بقيمته، وليس على الكلام اليومي العابر. فتسجيل ما يدور بألسنة النّاس بطريقة عفوية كان أبعد شيء عن تفكير القُدماء. فمن بين شروط «الرواية» أنَّ الكلام المنقول لابدَّ وأَنْ يكون مرتبطاً باسم، بشخص يكون في الغالب مشهوراً وصاحب فضل؛ بينما يروي أبو العبَر عن أشخاص مغمورين ومجهولي الهوية. ثم إنَّ الرّواية تقتضي «الإجازة»، بمعنى أَنَّ الشّخص المروي عنه يجيز نقل كلامه ويأذن في كتابته، بينما يكتب أَبُو العِبَر كلامَ المارّة سرّاً وخفية دون أنْ يفطنوا إلى مآل كلامهم.

وممَّا يزيد في الارتباك أَنَّ الأقوال التي ينتسخ بعيدة كلَّ البُعد عن الفصاحة لأنَّها بدون شكٍّ مشحونة بألفاظ وتراكيب عامية. وفوق ذلك فمن الرّاجح أنَّ بعض الأقوال بلغة غير العربية. ففي عاصمة كبغداد، ملتقى الأجناس والمِلَل، وعلى ممرٍّ كالجسر، ملتقى البعيد والقريب، لا يبعد أن يلتقط صاحبنا عبارات بلغة أو لغات أجنبية، لاسيما وأنَّ الملاَّحين من بين الأصناف التي تمر أمامه. بل إنَّه يلتقط أصواتاً لا تمتُّ بصلةٍ إلى لغة التَّخاطب، كيفما كانت هذه اللُّغة، وأعني الأصوات الصادرة عن المكارين والموجهة للحمير والبغال لحثّها على السّير.

كل هذا يفضي إلى نصٍّ تصطدم فيه أقوال مفصولة عن هوية أصحابها وعن صوتهم وسياق مخاطباتهم، نص لا ينتمي إلى نوع أدبيٍّ مُعترف به وليس بين أجزائه تناسق أو انسجام. كلام بجوار كلام ومزيج من المواضيع وخليط من الأغراض. وعندما يتشتت النّص ولا يُعرف أوله من آخره فإنّه يصير، حسب التّعبير الفرنسي، بلا رأْس ولا ذَنَب.

92. ابن رشيق، I، ص. 178 و182.

إضافة إلى هذه فإنَّ أبا العِبَر يقطع الدّرج المملوء من الوجهين عرضاً ويلصقه مخالفاً، فتزداد الفوضى ويتفاقم التّشتّت. كل الكلمات المكونة للنّص تظلُّ حاضرة (على الأقل أغلبها لأَنّ القَطع قد يتسبب في بتر بعضها)، إلاَّ أنَّ التّرتيب الذي كانت تظهر به ينقلب إلى ترتيب آخر.

هذا مع العلم أَنَّه ليست هناك إمكانية واحدة لإلصاق قطعتي الدّرج. فعندما يمزِّق أبو العِبَر الصّحيفة إلى قطعتين فإنَّه يحصل على أربعة نصوص، مادامت الصحيفة مكتوبة من الجهتين، أربعة نصوص تتعدَّد إمكانية ترتيبها. فالقراءة الّتي تتيحها النُّصوص الأربعة، أو القطع الأربع، بعد ترتيبها، ماهي إلا إمكانية ضمن إمكانيات عدّة. يكفي تغيير التّرتيب لكي تظهر إمكانية جديدة وقراءة جديدة ونص جديد. وهكذا فإنَّ النّص الأصلي، ومع أَنَّ كلماته تبقى هي هي، يتحول إلى نصوص عديدة بحسب التّرتيب المتعدّد لأجزائه. نص واحد يتيح عدّة قراءات، نص واحد تتولّد منه عدّة نصوص. طبعاً لا يصعب العثور على النَّص الأصلي من بين النُّصوص المتولِّدة منه، لأنَّ اختلاف التَّرتيب محدود في حالة تمزيق الصّحيفة عرضاً، أي إلى قطعتين فقط. أمَّا في حالة تمزيق الصّحيفة طولاً وعرضاً فإنَّ عدد القراءات الممكنة سيرتفع ويتحول النّص الأصلي الذي كتبه أَبُو العِبَر استناداً إلى ما سمعه من المكارين والملاَّحين والذّاهب والجائي، إلى عدد مذهلٍ من النُّصوص يعسر معه العثور على النّص الأصلي. ناهيك إذَا مُزِّق النّص إلى أكثر من أَربع قِطَع.

أمَّا إذَا استمرَّ التَّمزيق فإنَّ الكلمات ستتناثر ولن تشمل كل قطعة من الصحيفة إلاَّ حرفا واحداً. وإذا لم يبق من النص الأصلي إلاَّ الحروف المشتَّتة، فإنَّ التّرتيب سيكون بلا نهاية بحيث يشمل النّصوص التي كُتبت والّتي ستُكتب.

أَبُو سَهل والجَمَل

في كتاب **التّشوف** لابن الزّيات، استرعت انتباهي ترجمة لِولي اسمه أَبُو سهل القُرشي. هذا الولي ليست له شُهرة تعادل من قريب أو من بعيد شُهرة أولياء آخرين يرد ذكرهم في الكتاب، كأبي يعزى وأبي مدين. ثم إنَّ ترجمته لا تتعدَّى أربعة أسطر، ومع ذلك أوقفتني لأنَّها على قصرها أثارت في ذهني العديد من الأسئلة، وفي مقدمتها هذا السُّؤال الذي يدلُّ على التّعلُّق بالقصة والتّعلق بما لا يمكن أن تجيب عنه القصَّة : ثم ماذا حدث بعد ذلك ؟ ولعل القارئ سيشاطرني ارتسامي عندما سيطلع على نصِّ الترجمة وعلى ما جرى لأبي سهل القرشي مع جمل منَ الجِمَال :

«وَرَدَ مِنْ بِلاَدِ المَشْرِق فَدَخَلَ المَغْرِب وَنَزَل بِربَاط تَاسماطت مِنْ عَمَل مرَّاكُش فَمَاتَ به، وَقَبْرُه مَعْرُوفٌ يُتَبَرَّكُ بِهِ إِلَى الآن. وَنَقَلَ الخَلَفُ عَنِ السَّلَف أَنَّهُ جَاءَ مِنَ المَشْرِق عَلَى قَدَمَيْه وَعَلَى عَاتِقِهِ مخلاته الَّتِي جَعَلَ فِيهَا كُتُبَه. فَمَشَى يَوْماً إِلَى أَنْ كَلَّمَهُ جَمَلٌ بِإزَائِه فَقَال لَهُ : يَا أَبَا سَهْل، اجْعَل مخلاتك عَلَي لِتَسْتَرِيح مِنْ حَمْلِهَا»[93].

هذه القصة خالية من كلِّ تعليل للأفعال والأحداث، وإضافة إلى ذلك فإنَّها على ما يظهر تفتقر إلى نهاية، إلى تتمّة أو تكملة. فكأنَّها والحالة هذه نصٌّ مطوي لا نبصر منه إلاَّ قِسماً ضئيلاً، كلمات قليلة، ويتعين علينا أَنْ نقوم بنشره وبسطه كاملاً لنقف على الأقسام الغائبة والكلمات الشّاردة.

93. ابن الزيات، ص. 208.

ليس من العجب أَنْ تُكَلِّمَ الحيوان، العجب هو أَنْ يُكلمكَ الحيوان، وهذا شيء نادرٌ لم يتيسَّر إلاَّ لأشخاصٍ قلائل كالنّبي سليمان الذي خاطبه الهُدْهُد وتوجّهت إليه النّملة بالقول. إنَّ ما حدث لأبي سَهل القرشي يكرّر النّموذج السّليماني. وبصفة عامّة فإنَّ الكرامات المثبتة في كتاب التّشوف تُعيد أمثلة سابقة، بحيث إنَّ المتلقِّي يندهش منها في مرحلة أُولى، ثم يخفُّ اندهاشه بعض الشيء في مرحلة ثانية عندما يُرجعها إلى معجزات أو كرامات حصلت فيما قبل. فالكرامة مبنية على التّكرار، والولي ملزم ضمنيا بالانخراط في صَفٍّ من سبقوه، ملزمٌ بالاندماج في أُسرةِ الأنبياء والأولياء، لأنَّ هذا الاندماج هو الذي يؤكِّدُ جدارته واستحقاقه ويمنحه بُعداً دينيا لاَ يَتَحَقَّقُ بصفةٍ تامَّة في حالة انفراد الولي بكرامة لا مثيل لها في الماضي.

إنَّ ما حصل لأبي سهلٍ (مخاطبة الجَمَل له) يبرز بصفةٍ أَوضح عندما يُربط عموديا بنماذج ماضِية (النّبي سليمان)، وأُفقياً (أي في سياق التّشوف) بتجارب مماثلة، تجارب لا تنحصر في حديث الحيوان، بل تشمل الحديث بصفة عامّة وعلاقة الأولياء بالكلام. وإذا كانت الكرامة مرتبطة بخرق العادة، فإنَّ ما خرق في قصة أبي سهل قانون لغوي يقضي بأنَّ العجماوات لا تنطق وليس في استطاعتها تبعاً لذلك أن تُخاطِب الإنسان بلسانٍ عربيٍّ مبين. يترتَّب عن خرق العادة أَنَّ علاقة الأولياء باللُّغة، وبالكلام، علاقة غير عادية في أغلب الأحيان.

من المعروف أَنَّ أحوال الأولياء تُخالف ما ألفه النّاس وما درجوا عليه. فمنهم من «إذا اشتهى اللحم اصطاد السَّلاحف في البرية فأكل لحمها»[94]. ومنهم من يشرب ماء البحر إلى أَن يروى[95]، ومنهم من يفرّ من العمران ويأوي إلى «الشَّواهق وبطون الأودية»[96]، ومنهم من «إذا لقي امرأة في طريق يرد وجهه إلى الحائط حتى تبعد منه»[97]... وطبعا فإنَّ أقوالهم تشذ عن المألوف. فمنهم من « إذا تكلّم بكلمة أعادها مراراً فإذا سمعه من لا يعرفه ظنَّ أنَّه مجنون»[98]، ومنهم من يجعل كلامه «أمثالاً، فمن لم ينتبه له ويتأمّله عدّه لغواً»[99]، ومنهم المولع بتأويل معنى الكلمات تأويلاً غريبا فيصدم مُخاطبيه ويثير استنكارهم، ولا يرتفع

---

94. نفسه، ص. 110.

95. نفسه، ص. 415.

96. نفسه، ص.259.

97. نفسه، ص. 258 - 259.

98. نفسه، ص. 158.

99. نفسه، ص. 287.

سوء التّفاهم إلاَّ عندما يفسِّر مغزى تورياته ومقصودها[100]، ومنهم من يعلم ما تكنُّه الضمائر وما لا تفصح عنه الألسنة، ومنهم من يرى الأموات في المنام فيحدثهم ويحدثونه، ومنهم من «يُكَلِّمُ الجنَّ وحدَّثَنِي أَنَّ أَميرَ الجن عاهده أَنْ لا يكتب مكتوبه لمصروع إلاَّ برئ»[101]. الكلام في هذه الحالة له قوة يصرفها الولي في شتَّى الأغراض كإنزال المطر وقت الجفاف وإنزال العقاب بأهل الإساءة. وهكذا فإنَّ أحد الأولياء سأل عن الفقهاء الذين أَفتوا بإحراق **كتاب الإحياء** للغزالي، «فكان كلَّما سُمِّيَ له واحد منهم دعا عليه ثم قال: والله، لا أفلح هؤلاء الأشقياء! فما انقضى شهرٌ حتَّى مات جميع أولئك الفقهاء»[102]. وعندما يعلم النّاس أَنَّ الولي مجاب الدَّعوة فإنَّهم يهابون القوة الصّادرة من كلامه ويتقون دعاءه.

على الرَّغم من امتلاك الولي لناصية الكلام فإنَّه يهاب الكلام أحياناً، أَو على الأَصحِّ يهاب السّرد. فهو يُحرِّم على نفسه رواية ما يحصل له من كرامات، حفظا للسِّر وصوناً لنفسه من العُجب والافتتان. بل إنَّه يحرم السَّرد على غيره فيطلب ممن يشاهدون كرامته أَنْ يستروه وأَلاَّ يفشوا السّر وأَنْ يصونوه إلى أَنْ يموت، فهو لا يودُّ أَنْ يصير محلَّ سردٍ إلاَّ عندما يتحوَّل إلى جثّةٍ هامدة. وقديعلّل تحريمه للسّرد بكونه يخشى من افتضاح أمره ومن مضايقات قد تصل إلى حدِّ القتل[103].

إذا كانت علاقة الولي بالكلام تشذ عن المألوف فإنَّ علاقته بالكتابة تثير أيضاً كثيراً من الاستغراب والحيرة. فهذا رجلٌ «كان أَقطع اليدين من الكفين [...] وكان مع ذلك يكتب في خلوة ولا يُدْرَى كيف يكتب»[104]. وهذا آخر يقول: «إذا أشكل علي معنى في شيء انظر في أيِّ جهةٍ كانت من جهات البيت فأجده مسطوراً»[105]. وقد تكون الكتب هي الصّلة الوحيدة

---

100. اشتهر أبو العباس السبتي بفنِّ التورية، وكان « قد أُعطي بسطة في اللّسان وقدرة على الكلام، لا يناظره أَحدٌ إلاَّ أفحمه» (ابن الزيات، ص. 451).

101. نفسه، ص. 451.

102. نفسه، ص. 304.

103. قال أحدهم متحدّثاً عن بعض المريدين: «لو تكلموا بما استفادوا من مواهب الله تعالى لأفتى هؤلاء الفقهاء برجمهم» (ابن الزيات، ص. 293).

104. نفسه، ص. 227.

105. نفسه، ص. 229. وولي آخر «حدثوا أَنَّ مؤذِّن مسجده طلبه ذات يوم بداره فلم يجده، فذهب في طلبه إلى البحر فوجده نائماً على لجج البحر وفي حجره كتاب تعبث الريّاح بأوراقه ولا يصل إليه من رشاش الموج شيء. فأراد المؤذن أن يصل إليه وشرع في دخول البحر ظانّاً أَنَّ العبور إليه سهل فغلبه الماء وخاف على نفسه من الغرق. فخرج وقعد على شاطئ البحر ينتظره. فلما أفاق أبو عثمان من نومه خرج من البحر. فلمَّا علم أنَّ المؤذن قد رآه قال له: يا فلان، عاهدني أن لا تحدّث أحداً بما رأيت حتَّى أموت» (ابن الزيات، ص. 116).

التي تجمع الولي بالنّاس وتحول بينه وبين التّوحش المطلق. وفي هذا السِّياق تجدر الإشارة إلى ولي «لم يكن له مأوى يأوي إليه» ولم يكن يحب الحديث مع النّاس لأنّه «كانت عنده مخلاة فيها كتب يعلقها في عنقه، فإذا خَلاَ بنفسه يخرج منها كتابا يقرأه»[106]. محبّة الكتب، المخلاة، التصاق الكتب بالجسد: كلّها صفاتٌ تقربه من صاحبنا أبي سهل القرشي.

من أين جاء أبو سهلٍ ؟ من المشرق. هذا العنصر على ما يبدو هو كل ما نعرفه عن أصله ومكان نشأته، إلاَّ أَنَّ هناك عنصراً آخر يوحي بوروده من مكَّة، أو على الأقل يشير إلى كونه ينحدر من أمّ القُرى. هذ العنصر هو الإسم: القرشي. فأبو سهل من القبيلة التي ينتمي إليها الرّسول، أي أنّه من القوم الذين نبع فيهم الوحي وأشرق عليهم النّور الإلهي.

أمّا لماذا أتى إلى المغرب فذلك ما تتعذَّر معرفته؛ فالنّص لا يقدّم أي تعليل لهجرة صاحبنا من الشّرق إلى الغرب. كل ما في الأمر أنَّه جاء من البلاد التي تشرق فيها الشمس إلى البلاد التي تغرب فيها. فكأنَّه جاء يتتبع مسار الشمس، وكأن القصد من تنقله البحثُ عن المكان الذي يغرب فيه الكوكب المُنير[107]. ولمَّا حَلَّ بالمغرب «نزل» بأحد الرّباطات «فمات به»، أي أنَّه اختفى من وجه الأَرْض كما تفعل الشّمس عندما تنزل من السّماء وتغيب عن الأنظار.

بعد طوافٍ طويلٍ توقّف أبو سَّهْل «برباط تاسماطت من عمل مراكش» ولم يغادره، وأخيراً رابط في قبرٍ واستقرَّ فيه نهائياً. ورغم غيابه فإنَّ قبرَه شَاهد عليه، ينوب عنه ويقوم مقامه. رغم أنَّه هبطَ إلى أعماق الأرض فإنَّ قبره بارزٌ للعيان، يعلو سطح الأرض كشمس تسطع من جديد، ويقصده النّاس للتّبرُّك به، لأنَّ صاحبَه أتَى يوماً يحمل العلم على عاتقه، يحمل قبساً من النُّور الذي يغمر منزل الوحي.

لماذا قطع مسافة طويلة على قدميه ولم يركب دابّة من الدّواب ؟ ألإدقاعه وخلو يده ؟ أرغبة منه في التّشديد على نفسه وإذلال جسده ؟ أتشبها بمن يحج على القدم ؟ مهما كان السبب فإنَّ إشارة النّص إلى هذه النُّقطة دليلٌ على أهمّيتها وعلى أنَّها تستحقُّ أَنْ تسجّل وأن تعدَّ من فضائل أبي سهل. بل إنَّها دليلٌ على أنَّه انفرد بهذا السُّلوك وتميز به عن الرَّكب

106. نفسه، ص. 259.

107. الثنائية مشرق / مغرب لها أهمّيتها في مقدّمة التّشوف، حيث يورد ابن الزّيات العديد من الأحاديث النّبوية التي تشيد بفضل أهل المغرب (ص. 31 - 33).

الذين صحبوه أثناء السّفر. ذلك أنه يمكن الجزم، رغم صمت النّص، أَنَّ أَبا سهل لم يكن وحيداً عندما كلَّمه الجَمَل. وإلاَّ فمن شاهد الحدث وأخبر به ؟

قد يُقال : أَبو سهل قام بنفسه برواية الحدث العجيب الذي وقع له في طريقه إلى المغرب ! لكن هذا القول مرفوض من عدّة وجوه. فلا يتصور أَنْ يقوم أبو سهل بالحكاية لأنَّه إن فعل سيخالف ما درج عليه القوم من التّكتُّم ومن إخفاء ما يحصل لهم من كرامات وألطاف إلهية. بل إنَّهم، كما سبق أن رأينا، يناشدون النّاس عدم نقل ما يشاهدونه منهم من أمور عجيبة. ثمَّ إذَا افترضنا أَنَّه أخبر بحكايته، فمن يا ترى سيصدقه ؟ سيعتقد النَّاس أَنَّ به مسّاً من الجنِّ أو وسوسة من الشّيطان وسيلحقون كلامه بحديث خرافة وبأحاديث طَسْم وأحلامها. فالشَّرط الأساسي للكرامة أَلاَّ يخبر بها الولي، وإنَّما أشخاص آخرون يشاهدونها ثم يروونها، ولابد أن يكون الرُّواة معروفين بأسمائهم جديرين بالثّقة. ولهذا نرى ابن الزيّات حريصا على ذكر مصادره وإثبات أسماء مخبريه ومشغولاً بالتَّأكّد من صدقهم وأمانتهم. فالكرامات ينبغي أن تنتشر «بألسنة الثقات»[108] و«بنقل أَرباب المساند»[109]، وتصح عندما ينقلها راوٍ «مُتَحَقِّقٌ فيمَا رَوَاهُ مُحَقِّق»[110]. وكثيراً ما يضيف ابن الزيات، بعد إيراد كرامة من الكرامات، تعليقاً يؤكد صِحّة الخبر: «وهذه القصّة مشهورة صحيحة»[111]؛ «حدثني بهذه القصّة وقال لي إنَّها صحيحة»[112]...

لا مجال إذن للاعتقاد بأنَّ أبا سهل كان وحيداً في الفلاة عندما خاطبه الجَمَل. كلُّ القرائن تثبت أنَّه كان ضمن قافلة، ضمن جماعة من المسافرين شاهدوا ما جرى وسمعوا كلام الجَمَل ثم أخبروا بالقصّة. ورغم أَنَّ الإسناد غير مثبت في التّرجمة بصفة دقيقة، فإنَّ هناك إحالة إلى عددٍ هائلٍ من الرّواة : «ونقل الخلف عن السَّلف...». القصة ليست مسندة إلىٰ أشخاص محدَّدينَ ومعينين، وإنَّما إلى سلسلة من النَّاقلين لم يُسمِّهم ابن الزّيات لكثرتهم، ولأنَّ ما رووه أصبح معروفاً متواتراً، وشاع في الأرجاء فارتفعت ضرورة الاحتراز والتثبّت في نقل الخبر.

108. نفسه، ص. 113.

109. نفسه، ص. 114.

110. نفسه، ص. 113.

111. نفسه، ص. 477.

112. نفسه، ص. 274.

جاء أبو سهل يحمل على عاتقه (أي ما بين المنكب والعنق) مخلاة جعل فيها كتبه. وعلى ما يبدو فإنَّه لم يحمل شيئا آخر، فالكتب هي زادُه ومتاعه. أية كتب ؟ الأرجح أنَّها ليست من تأليفه وأنَّه انتسخها من كُتُبٍ أُخرى، لأنَّ ابن الزيات لم يذكر له مصنَّفات. وحسب ما يظهر فإنَّه قرأها على شيوخه في المشرق، لأنَّ الكُتُب، كما هو معروف، كانت تقرأ على أصحابها أو على رُواتها المجازين، الذين لهم الصّلاحية في تدريسها وتبليغها.

لماذا طلب الجمل من أبي سهل أن يجعل عليه مخلاته ؟ كل الاحتمالات ممكنة ما دام النّص لا يشير إلى **اللَّهجة** التي استعملها الجمَل لمخاطبة صاحبنا. لهجة الآمر الذي لا يُنَاقَش قوله ؟ لهجة النّاصح الودود ؟ لهجة المشفق الحنون ؟ هذه الاحتمالات لا تنفي احتمالاً آخر قد لا يكون مناسباً، ومع ذلك لا يجوز إهماله قبل تفحّصه. سنفترض أَنَّ لهجة الجَمَل لهجة المستهزئ أو السَّاخر. فكأنَّه يُعَيِّر أَبَا سهل بكونه انحطَّ إلى مرتبة الدَّواب التي تتكفل بحمل أثقال الإنسان ! إنَّ حمل الأثقال من شأن الدّواب ومع ذلك يتحاشاها أبو سهل ويأبى إلاَّ أَنْ يحمل كتبه على عاتقه. لنلاحظ أَنَّ الجَمَل ناداه باسمه : «يا أبا سهل»، وهو اسمٌ يعني اليُسر والرِّفق واللِّين، ثم إنَّ السَّهل نقيضُ الحَزْن، ويعني الأرض الممتدة المستقيم سطحها. فكأنَّ الجَمَل يقول لصاحبنا : لِمَ كل هذا الضنى وفي الدّواب راحة للإنسان ؟ لم التّضييق على النّفس وبإزائك جملٌ وظيفته حمل أَثقالك؟ لِمَ تِهتَ عن الصّواب إلى حدِّ التّشبه بالدّواب ؟

وبالفعل فإنَّ أبا سهل يرزح تحت ثقل كتبه ومن الأكيد أنَّه يسير منحنياً مطأطئ الرّأس يحمل مخلاة، والمخلاة ما يُجعل فيه الخَلَى أَي العُشب، المخلاة يُجعل فيها العَلَف وتُعلَّق في عُنُق الدّابة. فالكُتُب في هذا السِّياق مماثلة للعَلَف الذي لا يصلح إلاَّ لآكلي العُشب، للبهائم التي لا شغل لها سوى حمل الأثقال والأكل والاجترار[113].

لم يطلب الجَمَل من أبي سهل أن يركبه، طلب منه فقط أن يجعل مخلاته عليه. سيظلُّ أبو سهل يمشي على قدميه إلى أنْ يبلغ مقصده. والظَّاهر أَنَّ مصدر التّعب ليس المشي، وإنَّما حمل المخلاة. لقد جاء صاحبنا متجرّداً من كلِّ شيء، ما عدا من كتبه؛ ليس له زاد، وليست له دابّة، كل ما يملك مخلاة تحتوي على بعض الكُتب. إنَّه متحرّر من كلِّ شيء،

113. تحيط بالكتب شُبهة، ريبة تطالعنا منذ القدم. فالعلم النّافع هو العلم المحفوظ في الصّدور، أمَّا العلم المُودع في الكُتُب فهو علم ضائع. تؤكِّد هذه الرِّيبة أبيات من الشِّعر يذكرها الجاحظ (I،ص 61 - 63) ومن بينها هذا البيت :

استودَعَ العلمَ قرطاساً فضيَّعه   فَبِئْسَ مستودَعُ العِلم القراطيسُ

ولكنّه لم يتحرّر من الكتب التي تشدُّه إلى الماضي، وعلامة هذا الحنين مخلاة تقصم ظهره وتنهك قواه. لكي يستقبل حياة جديدة[114]، يتعين عليه أَنْ يتخلَّى عنها، أَنْ يتحرَّر من عبوديتها، أنْ «يستريح من حملها»، أن يستريح منها. إنَّ في حمل الكُتُب شقاء لا ينتهي إلاَّ عندما يلقيها صاحبها على ظهر دابّة[115]. الشَّقاء يَكْمُن في الكُتب، وإنَّ مَن يحملها يحمل ما لا طاقة له به، فيتعثّر في مشيه ويقاسي ما لا يحصى من الشّدائد. الرّاحة في إزاحة المخلاة عن العاتق والتّخلص من الكُتب.

عندما ينتهي القارئ من قراءة ترجمة أبي سهل، يتساءل : ماذا حدث بعد أنْ كلَّم الجمل أبا سهل ؟ ماذا كان ردُّ فعل هذا الأخير ؟ هل استجاب للدّعوة الموجهة إليه ؟ هل وضع المخلاة على ظهر الجمل ليستريح من حملها ؟ لا شكَّ أنَّه لبّى الدّعوة لأنها، بصدورها من حيوان غير ناطقٍ أصلاً، شيءٌ خارقٌ، شيء يدلُّ على تدخلُّ قوة تتعدَّى الفهم العادي للعالم وللقوانين المتحكّمة في الأشياء؛ فليس بوسع أبي سهل إلاَّ أَنْ يمتثل للأمر ويستريح من حمل الكُتب.

ثم ماذا كان مصير الكتب ؟ ومصير الجَمَل ؟ هل ظهر هذا الحيوان العجيب فجأة وخصِّيصاً لحمل مخلاة أبي سهل ؟ في هذه الحالة سيرافق صاحبنا إلى أن يصل إلى مرّاكش، وبعد ذلك سيختفي لأنَّ دوره سيكون قد انتهى؛ وخلال السّفر الطّويل سيرمقه مرافقو أبي سهل بعين الدهشة والإكبار. أمَّا في حالة ما إذا كان الجَمَل ضمن جمال القافلة، فإنَّه سيصير عند حلوله بمراكش أُعجوبة الوقت، لأنَّه تكلَّم ولأنَّ الكَرامة تحقّقت عن طريق كلامه. سيصير مقروناً بأبي سهل وسيهرع النّاس لمشاهدته، بل سيترقبون منه مزيداً من الكلام، لأنَّ الجَمَل الذي تكلَّم مرَّة لا يستحيل أن يتكلم مرة أُخرى.

114. لاسيما وأنّه داخلٌ إلى المغرب، حيث سيموت، حيث سيطرح عنه عبء الحياة وثقل الدنيا.

115. بعد وفاة ابن رشد، حُمِل جُثمانه من مرّاكش إلى قرطبة، «ولمَّا جُعل التّابوت الذي فيه جسده على الدَّابة جعلت تواليفه تعادله من الجانب الآخر [...] فالتفت أبو الحكم إلينا وقال : ألاَ تنظرون إلى من يعادل الإمام ابن رشد في مركوبه ؟ هذا الإمام وهذه أعماله، يعني تواليفه (ابن عربي، 1، ص. 154).

ابن خَلْدُون والمِرْآة

الحديث عن الذَّات ـ أو حديث الذَّات ـ عرف عدّة مظاهر حسب الثقافات والعصور، بحيث إنَّ مَا يُسَمَّى بالأوتوبيوغرافيا ظاهرة نسبية، مرتبطة بثقافة معينة وفترة تاريخية بدأت في القرن الثَّامن عشر، وهي الفترة نفسها التي شهدت ميلاد الرّواية بالمفهوم العصري.

نسبية الأوتوبيوغرافيا : هذا يعني أنَّه يتحتَّم علينا أنْ لا نقرأ تعريف ابن خلدون، والسير القديمة بصفة عامَّة، بنفس المقاييس والمفاهيم السَّائدة اليوم. هذا لا يعني أَنَّ بالإمكان إلغاء معرفتنا بالسّيرة الحديثة أو نسيانها عند دراسة السِّيرة القديمة. فالأوتوبيوغرافيا حاضرة في الأذهان وتشكّل أُفقا معرفيا يثرى، باختلافه، فهمنا للأفق المعرفي الذي ترسمه السّيرة القديمة. المهم هو أن نحذر ونحتاط حتى لا نحكم على نصوص كلاسيكية بمعايير عصرية.

هذا شيء بدهي، لكن البدهيات تغيب أحياناً عن البصر. فهناك من يتأسَّف، بصفةٍ صريحةٍ أو ضمنية، لكون السِّيرة القديمة تبتعد عن النموذج الحالي، كما أنَّ هناك ـ وهذا شيء معروف ـ مَنْ يلوم الهمذاني والحريري لأنَّهما لم يتقيدا بقواعد القصّة والرّواية ! عندما لا تدرس النُّصوص القديمة لذاتها، فإنَّها لا محالة تبدو مشوبة بالنّقص والشُّذوذ. فمن الباحثين من يضفي صبغة المطلق على أسلوب السِّيرة الذاتية الحديثة ويعتقد أَنَّه أُسلوبٌ «طبيعي»، فتبدو له السِّيرة القديمة منحرفة ضالّة لا تستقيم إلاَّ في صفحات

قليلة، تلك التي تتلاءم مع النّموذج الحالي. وهكذا فإنّه لا يفهم لماذا يحفل **التّعريف** بـ«الاستطرادات، والتفصيلات» وبـ«إثبات رسائل مطولة [لابن خلدون] ولآخرين»[116]، لا يفهم لأنّه عوض أن ينظر إلى النّص كما ورد، ينظر إليه كما كان ينبغي أن يكون.

ثم إنّه يدخل في اعتبارات أقل مَا يقال عنها إنّها متسرعة. يحدث هذا عندما يعلن أَنَّ عدداً من كُتّاب السِّير نقلوا تجربتهم بصدقٍ وصراحةٍ[117]، ولعمري ما معنى الصّدق والصّراحة ؟ من يستطيع، عند دراسة النُّصوص الأدبية، أن يستعمل هاتين الكلمتين، وقد توطّدت فلسفة الوعي المغلوط بعد نِيتْشَه ومَارْكَس وَفرويْد ؟ حتى لو أقسم لنا مؤلِّف بأغلظ الأيمان أَنّه صادق، فلا أحد يصدّقه. حتى لو اعتقد جازما أَنّه صريح، فإنّه لن يصادف إلا الرِّيبة والشك، وسينظر إليه على أنه غالط أو على أنه مغالط، فالصّدق ستار يخفي أشياء يحرص القارئ على اكتشافها. إنّ اللّسانيين وأصحاب التّحليل النّفساني يلحّون اليوم على أَنّ المواصلة بين النّاس مبنية أساساً على المراوغة والاحتيال والكذب؛ فكل منّا كاذب، تكلّم أو خلد إلى الصّمت.

في كتاب فون غرونباوم، **إسلام القرون الوسطى**، قِسْم مخصَّصٌ للسّيرة[118]. المؤلف لا يحيل على السِّيرة الحديثة، وإنّما على السِّيرة كما وردت عند اليونان والرُّومان، ويحيل بالخصوص على **اعترافات** القدّيس أوغسطينوس. يبدو لي أن هذه المقارنة خصبة نظراً لوجود عناصر كثيرة مشتركة بين الأدب العربي والأدبين اليوناني والرُّوماني. وفون غرونباوم، وإن كان في عرضه شيء من الاستفزاز للقارئ (لأنه من خلال المقارنة يسعى إلى القول بأفضلية الأدب اليوناني والرُّوماني، ويعتبر اعترافات القديس أوغسطينوس مثالاً لم تبلغ السِّير العربية شأوه)، فإنّه يمتاز بنظرة شاملة إلى الأدب العربي، فلا يدرس السِّيرة بمعزل عن الشِّعر وبمعزل عن التاريخ. وهذه الطريقة في البحث تبدو لي مهمَّة، إذ على الرَّغم من أنّ لكل نوع خصوصيته ومجاله المحدَّد، فإنّه من المفيد تفحص العلاقة التي تربط كل نوع بالأنواع الأُخرى المجاورة أو البعيدة.

وهكذا فإنّ دراسة **التعريف** تتطلّب منّا أن نأخذ بعين الاعتبار، لا النّوع الذي ينتمي إليه النّص فحسب، ولكن كذلك أنواعاً أخرى. وهذا يقتضي منّا أَنْ ننبذ مفهوم التّعبير المباشر

116. عبد الدايم، ص. 40.

117. نفسه، ص. 36.

118. فون غرونباوم، ص. 297 - 301.

عن الذَّات، فالكاتب لا يعبِّر إلاَّ بما يسمح له النَّوع الذي يكتب فيه، النَّوع كما يتحدّد في فترة ثقافية معينة. إنَّ من يربط **المنقذ من الضلال**، مثلا، بالغزالي، لا يصل إلى نتيجة مقنعة. دراسة هذا النص لابدَّ لها أَنْ تتطرَّق إلى ترجمتي المُحَاسبي وابن الهَيْثَم، وكذلك إلى التّرجمة المنسوبة إلى الطّبيب برزويه والتي نجدها في بداية **كليلة ودمنة**. هذه النّصوص جميعها تهدف إلى البحث عن الحقيقة، وهو بحث يتمُّ عبر نماذج ثقافية وداخل إطار يتعدى الفرد.

أغلبُ الظّن أَنَّ مسألة التّعبير عن الذّات ـ التي لا يرد ذكرها في النَّقد القديم ـ أخذت تتبلور مع السِّيرة الذاتية الحديثة، المبنية على الاختلاف. فالذي يكتب اليوم حياته يسعى إلى إثبات تميزه عن باقي الناس، وبالتالي إثبات وحدته. أنْ أسرد حياتي معناه أنْ أعلن، صراحةً أو ضمنياً، بأنني أختلف عن باقي النَّاس. بل إنَّ الاختلاف هو الذي يسوغ كتابة السّيرة الذّاتية.

وعلى العكس فإنَّ الحديث عن الذات في الأدب القديم ينبني لا على الاختلاف، وإنَّما على موضع الذات في سُلَّم ترتيبي. أَنْ أَتكَلَّم عن نفسي معناه في هذه الحالة أن أعلن هل أنَا أَسمَى، أرفع منزلة، أعلى مقاماً من شخص آخر أم لا، أعلى مقاماً أو أحط في خاصيةٍ من الخاصيات، في فضيلة من الفضائل أو رذيلة من الرَّذائل[119]. يمكن رصد التّرتيب السُّلَّمي في عدَّة مجالات، في الأمثال («أروغ من ثعلب»، «أنحى من سيبويه»)، وفي رسم صورة الأشخاص والمدن، وفي النّقد الأدبي (الموازنة بين الكُتَّاب والشعراء) وفي اللائحة الطَّويلة للنّماذج البشرية (كل فضيلة أو رذيلة لها ممثل نموذجي؛ أحياناً تُعزى الصّفة النّموذجية إلى حيوان من الحيوانات)[120].

يتعين علينا إذن، عند دراسة الأدب الكلاسيكي بصفة عامَّة، والتّرجمة الذاتية بصفة خاصة، أَنْ ننتبه إلى محور التّرتيب السُّلمي، وهو محور عمودي، على عكس الاختلاف، الذي هو محور أفقي[121]. هذا التّعميم، ككل تعميم، لا ينفي وجود استثناءات، وطبعاً من

---

119. بيرج ـ فيتز، ص. 430.

120. كيليطو، 1983، ص. 244 - 247.

121. آفة بعض الدارسين أنّهم يعقدون مقارنة بين الأدب القديم والأدب الحديث دون مراعاة نسبية الأساليب، فيصير الأدب الحديث مقياساً يُحكم انطلاقاً منه على الأدب القديم بالجودة أو الرَّداءة. المقارنة لن تكون خصبة وذات جدوى إلاَّ إذا وازنا بين الأدب العربي الكلاسيكي والأدب الأوروبي أثناء القرون الوسطى. أغلب الظّن أنَّ هذه الموازنة ستثبت العديد من الخصائص الأسلوبية المشتركة بالرّغم من أنّه لم يكن هناك، على ما يبدو، تأثير ملحوظ من جانب أو من آخر. إنَّ عدم الانتباه إلى آداب القرون الوسطى في أوروبا (وعدم الإلمام بالأدبين اليوناني والرُّوماني) يثير سوء التَّفاهم ويتسبب في مناقشات عقيمة.

يبحث عن الاستثناءات لابدَّ أَنْ يجدها. وهكذا فإنَّ محور الاختلاف الأفقي قد يبرز عند التَّوحيدي، وقد يبرز عند ابن حزم في مقاطع من كتابه **طوق الحمامة**. إنَّ تركيزي على محور التّرتيب السُّلَّمي لا يتعدَّى النَّزعة الغالبة في الأدب الكلاسيكي.

كيف يصف ابن خلدون عمله ؟ بعبارةٍ أُخرى : إلى آَيِّ نوعٍ يرجعه ؟ في مكانٍ ما من الكتاب يقول : « أخباري»[122]. **التعريف** يندرج إذن ضِمن الكُتُب التي تهتَّم بأخبار هذا الشّخص أو ذاك، مثلاً **أخبار أبي نواس** لابن منظور.

إضافة إلى هذا لابد من الانتباه إلى العنوان الكامل للكتاب : **التعريف بابن خلدون ورحلته غربا وشرقاً**. كلمة «رحلة» تُعلن عن سردٍ للأسفار وتتضمّن معنى الذهاب بعيداً عن الموطن الأصل، كما تفتح أُفق انتظار يرتبط بالنَّوع نفسه، أَي أَنَّ القارئ ينتظر وصفاً للبلدان التي زارها صاحب الرّحلة (كوصف القاهرة في **التعريف**). وينتظر القارئ كذلك ذكراً لخصائص البلدان وعاداتها وطقوسها (مثلاً عند ابن خلدون، ما يتعلَّق بالطّطر وزعيمهم تيمور عندما كان محاصراً لدمشق). الرحلة جولة في الفضاء، في الحاضر، بينما التّاريخ جولة في الزّمن، في الماضي. الرّحلة وصفٌ، والتّاريخ سرد. إلاَّ أَنَّ هذه المقابلة تبقى نسبية، لأَنَّ الرَّحلة تتضمن قسطاً من السّرد التّاريخي، والتاريخ يتضمَّن قسطاً من الخطاب الوصفي.

إنَّ قسماً من كتاب ابن خلدون يندرج ضمن أدب الرَّحلات، هذا ما يبينه العنوان، الذي يشير أيضاً إلى قسم آخر، وذلك عبر كلمة «تعريف». هذه الكلمة يمكن أن نجد لها عدَّة معانٍ : 1 - التعريف يقتضي أَنَّ ابن خلدون غير معروف، مغمور. 2 - التعريف يقتضي أنه معروف، ولكن بطريقة مشوهة، فيأتي الكتاب لإبراز التّعريف الصّحيح. 3 - التّعريف يقتضي أنه يستحق أَنْ يُعرف، بل يجب أن يُعرف.

المدلول الأول لا يمكن أَنْ نأخذ به، إذ لا يتصور في الأدب الكلاسيكي أن يتمَّ التّعريف بشخص مجهول، أن تكتب سيرة شخص مغمور. اليوم تشجع بعض دور النّشر أشخاصاً لَا يتقنون الكتابة على إملاء ذكرياتهم وتَنشر هذه الذكريات على شكل

122. «طولت بذكر هذه المخاطبات [...] لأنَّ فيها كثيراً من أخباري وشرح حالي» (ص. 130).

أُوتوبيوغرافيا.[123] في الماضي لم يكن ممكناً كتابة سيرة ذاتية إلاَّ إذا كان الذي يكتبها أو يمليها معروفاً بإنجازات وبكتب، أي إلاَّ إذا كان مؤلفاً معترفاً بقيمته.

هناك حالة ابن بطوطة. رحلته (والرحلة من الصّعب فصلها عن السّيرة الذاتية) كتبت بالرَّغم مِن أنَّه لم يكن مؤلِّفاً. كيف نفسِّر هذا ؟ المعروف أنَّ ابن بطوطة لم يكتب بنفسه رحلته، وإنَّما كتبها شخصٌ آخر : ابن جُزَي ! لم يكن بإمكانه كتابة رحلته بنفسه، مع أنَّه لم يكن يجهل الكتابة. فضلاً عن ذلك : حتَّى لو كان ابن بطوطة مؤلّفاً يعتد به لكان بحاجةٍ إلى شيء آخر، إلى إذنٍ من سلطة عليا. وهذا ما حدث بالضبط: كتابة الرحلة تمت بإذن، أو بأمر، من السُلطان المريني أبي عنان[124]. الكتابة تتم تنفيذاً لطلب من سلطة، وسواء أكان هذا الطلب فعليا أم لا، فالمهم أن الكتاب يتوجه في النهاية إلى هذه السلطة على شكل إهداء. الكتاب يؤول في النّهاية إلى مكتبة السُّلطة. المقصود من هذا الاستطراد أنَّ الشخص المغمور، في إطار الثقافة الكلاسيكية، ليس بإمكانه كتابة كتاب، وبالأحرى كتابة سيرة ذاتية. إذن المدلول الأول لكلمة «تعريف» غير وارد.

المدلول الثاني يعني أنَّ ابن خلدون معروف ولكن بطريقة غير صحيحة. هذا ما تؤيده عدّة شواهد في الكتاب، عدّة مواضع تتميز بلهجة تبريرية، تتجلى أكثر أثناء الفترة المصرية في حياة ابن خلدون. تكتسي هذه المواضع صبغة الاحتجاج والدّفاع عن النّفس. ورغم أَنَّ ابن خلدون لا يذكر بتفصيل وجهة نظر خصومه، فإنَّها تعمل في الخفاء وتظهر بمجرد أنّه يقوم بالدِّفاع عن نفسه. إذن كُتِب التّعريف لإحلال صورة صحيحة محلَّ صورةٍ يعتبرها ابن خلدون مشوهة.

المدلول الثالث : قلتُ بأنَّ «التعريف» يعني أَنَّ ابن خلدون يجب أَنْ يُعرف. لماذا ؟ هنا من المفيد أَنْ أُشير بسرعةٍ إلى الدَّوافع التي تحدو ببعض الأشخاص لكتابة سيرتهم. هناك أولاً الاعتراف بالذّنب، ومن المعروف أَنَّ فُوكُو يرجع بالأوتوبيوغرافيا إلى العادة المسيحية التي تقتضي أن يعترف المرء بما ارتكب من ذنب، ثم يقول له القس كيف يكفر عن ذنبه، وبعد ذلك يمنحه المغفرة[125]. هذا النموذج نجده عند القدّيس أوغسطينوس... هناك ثانياً الرّغبة في وضع تقليدٍ أو سنَّةٍ، أي أَنَّ الذي يُترجم لنفسه يتقدَّم كنموذج يُحتذى،

123. انظر في هذه المسألة لوجون، ص. 229 وما بعدها.

124. ابن بطوطة، ص. 8.

125. فوكو، ص. 26 وما بعدها.

فتكتسي التّرجمة بصفةٍ صريحة صبغةً تعليمية. نجد هذا الدّافع في ترجمة برزويه الطّبيب (الواردة في **كليلة ودمنة**) وكذلك في **المنقذ** للغزالي. هناك ثالثاً الاعتقاد بأنَّ الأحداث التي عاشها صاحب التّرجمة مثيرة وجذّابة، وهذا ما يبرّر كتابة الرّحلة. إنَّ من يسافر بعيداً يحب رواية ما شاهد، وفي أغلب الأحيان تكون الرّواية شفوية، بيد أنَّ الرّحلة يقدر لها أن تكتب إذا كان صاحبها مؤلّفا معترفا بقيمته.

لا أظنُّ أَنَّ الدَّافع الأول (الاعتراف بالذَّنب) واردٌ في كتاب ابن خلدون. ولا أظن كذلك أَنَّ صاحبنا يعتبر نفسه نموذجا ينبغي تقليده، إلاَّ أَنَّ هذه المسألة جدّ معقدة.[126] يبقى الدافع الثالث : هل ترجم ابن خلدون لنفسه لأنَّه يعتقد أَنَّ حياته مليئة بأحداث ومواقف تستحق أَنْ تسجل ؟ هذا مما لا شكَّ فيه، وهنا نجد التبرير الأساس لكتابة السِّيرة: الشهادة. ابن خلدون عايش أَحداثاً سياسية وشارك فيها ومن واجبه الإدلاء بشهادته، خصوصا وأنها نابعة من شخص ذي امتياز لأنَّه، بحكم معاشرته لذوي الأمر، كان في موقع يسمح له بمراقبة ما يجري عند من يصنعون التاريخ. لذلك فإنَّ «الأنا» الذي نجده في **التَّعريف** هو «الأنا» التاريخي، المشارك مع آخرين في أحداث تاريخية معينة.

كيف يتحدّث ابن خلدون عن نفسه ؟ كيف تتمّ الترجمة الذّاتية ؟ ما هي الأشياء التي يجوز ذكرُها وتلك التي يجب السّكوت عنها ؟ كل ترجمة ذاتية مبنية على انتقاء، مع العلم بأنَّ كيفية الانتقاء تختلف من عصر إلى عصر ومن ثقافة إلى ثقافة. فما هي المعايير التي تحكَّمت في اختيار الأحداث والأوصاف التي يتكون منها **التَّعريف** ؟ عملية الاختيار لا تفسّرها، فقط، دوافع شخصية، وإنَّما كذلك، وبالخصوص، دوافع ثقافية ونوعية (نسبة إلى النّوع الأدبي). لهذا فإنَّ تحليل **التَّعريف** ينبغي أَنْ يستند على دراسة عامّة للكيفية التي كان يُكتب بها التّاريخ، للكيفية التي كان يُترجم بها للشخصيات التي تستحق أَنْ يُترجَم لها ويُتحدَّث عنها.

أظنُّ أَنَّه ليس هناك مبرّر، على الأقل عند بداية البحث، للفصل بين التّرجمة الذاتية وما يُسَمّى بالتّرجمة الغيرية. ذلك أَنَّ الطّريقة التي يُترجم بها للغير هي الطّريقة نفسها

126. لأنَّها مرتبطة بالأسئلة التالية : ما هي العبرة من كتابة التعريف ؟ ما هو الدَّرس الذي يسعى ابن خلدون إلى بلورته من خلال تأليف ترجمته ؟ هل في التاريخ حقيقية، أو غاية، تسعى الجماعة إليها ؟ ماهي العلاقة، عند ابن خلدون، بين النَّظرة إلى الفرد والنَّظرة إلى الجماعة ؟ ما الفائدة من كتابة التَّاريخ، سواء أكان هذا التاريخ فردياً أم جماعياً ؟

التي نجدها في التّرجمة الذَّاتية. لنُلْق نظرة على ترجمة الأُدباء والأعيان عند ابن خلِّكان وياقوت، نلاحظ أنها تَذكر الأشياء التَّالية : نسب الشخص المترجَم له؛ تاريخ ومكان ازدياده؛ شيوخه؛ أسفاره؛ منتخبات ونُتف من كلامه : شعر أو نثر، وأَحَياناً شعر ونثر معاً، وفي الكُتُب التي تترجم للمتصوفة، تحل الكرامات محل المنتخبات الشّعرية والنَّثرية؛ شهادة معاصرِي المترجَم له على سلوكه وإنتاجه، ذلك أَنَّ الحكم على شخصية في كتب التّراجم يبرز أَساساً في إيراد ما قيل عنها؛ وأخيرا تاريخ الوفاة.

نجد في التعريف هذه العناصر، ما عدا طبعاً العنصر الأخير. وإنَّ الخضوع لهذا الرّسم هو ما يفسِّر الاستطرادات الكثيرة التي تتخَلَّل الكِتاب والتي تغيظ بعض القرَّاء المتسرّعين. لندرس على التّوالي العناصر المكونة للرَّسم.

1 - النّسب

ابن خلدون يعود بنسبه إلى وائل بن حُجر. لماذا ؟ لأَنَّ وائلاً هذا، كما يصفه ابن خلدون، «من أقيال العرب»، ثم «له صُحبة»[127]، أي بالرَّسول، لأَنَّه وفد عليه ونال منه هذا الدّعاء الصّالح : « اللَّهم بارك في وائل بن حُجر وولده وولد ولده إلى يوم القيامة»[128]. الدّعاء تثبيتٌ وتأكيدٌ لنباهة الأسرة التي ينتمي إليها ابن خلدون، وبفضله نالت حظّاً وافراً من المجد على مرِّ الأجيال. ومن ناحية أخرى فإنَّ نباهة الأسرة تؤيد الدُّعاء ومصداقية الحديث؛ صحّة هذا الحديث لا تظهر فقط بالإسناد ولكن كذلك بكون الدُّعاء الذي يتضمنه قد تحقَّق ونال الاستجابة.

إلحاح ابن خلدون على أسلافه وأجداده يوحي بأَنّه ينظر إليهم كمرآة لنفسه. دعاء الرّسول يشمله ويوجه مصيره كما شمل ووجه مصير أجداده. حياته، بالنسبة لحياة أجداده، ليست خاضعة لمبدإ الاختلاف؛ لا يعلن، ولا يمكن أَنْ يُعلن، أَنّه يختلف عمّن سبقوه. إنَّه على العكس يعلن عن الاتّصال والاستمرار ويركّز على مبدإ التّرتيب السُّلَّمي، على الدَّرجة التي بلغها أفراد الأسرة في الفضل والقيمة عبر الأجيال. الزّيادة والنُّقصان في درجة الفضل : هذا ما يميز أفراد الأسرة الواحد عن الآخر.



127. ابن خلدون، ص. 1.

128. نفسه، ص. 2.

2 - تاريخ ومكان الازدياد

هذا العنصر له أهمِّية كبيرة ليس فحسب لأنَّ هدف المؤرِّخ هو أساساً تأريخ الحادثة وضبط مكان وقوعها، وإنما أيضا لسبب مرتبط برواية الحديث والأخبار بصفة عامّة، وهو التَّأكُّد من أن الرَّاوي كان بإمكانه الاتّصال بالرّجال الذين روى عنهم.

3 - الشيوخ

ليس لمرحلة الطّفولة ذكر في **التعريف**. هذا شيء لا يبعث كثيراً على الاستغراب لأنَّ الطُّفولة مسكوتٌ عنها في كُتُب التّراجم، بل في الأدب الكلاسيكي بصفةٍ عامّة. لا يكاد يردُ ذكر الطّفل إلاَّ في الرّثاء، عندما يفقد شاعرٌ ولده (ابن الرُّومي)، أو عند الاستعطاف (الحطيئة). لماذا تُهمَلُ الطّفولة في التّراجم ؟ لأنَّ الشّخصية التي يجوز التّحدُّث عنها هي الشخصية العاقلة والمسؤولة شرعاً. لا يذكر التعريف من الطُّفولة إلاَّ شيئاً واحداً : حِفْظُ القرآن، لأنه يؤهِّل للانتقال إلى مرحلة الرُّجولة. بفضل الاطِّلاع على كِتاب اللّه، يتأدّب الطِّفل، ينتقل من حالةٍ شبه حيوانية إلى حالة إنسانية.

بعد حِفظ القرآن يكون الاتّصال بعدّة أساتذة، لكل واحدٍ اختصاصه. وما يثير الانتباه في **التَّعريف** هو العدد الهائل من الشيوخ الذين أخذ ابن خلدون عنهم العلوم النقلية والعقلية. يخصّص ترجمة لكل أستاذ، وفي كلٍّ ترجمة يبرز التّرتيب السُّلَّمِي من جديد: هل يعرف الأستاذ الفُلاني أكثر أو أقل من غيره ؟ ما هي الدّرجة التي وصل إليها في العلم ؟ التّصور الذي يكمن وراء لائحة الشُّيوخ الطَّويلة التي يذكرها ابن خلدون هو أن العلم شعلة تنتقل من أستاذ إلى تلميذ عبر الأجيال. وهنا تطالعنا مرة أخرى فكرة النسب، النسب العلمي بعد النسب العائلي. المبدأ القائم في **التعريف** على النسب العائلي هو : قل لي من هم أجدادُك أقل لك من أنت، والمبدأ القائم على النسب العلمي هو : قل لي على من أخذت العلم أقُل لك من أنت، خصوصا أن أساتذة ابن خلدون منحوه الإجازة، الشهادة التي تثبت أنّه مؤهّل لتدريس العِلم الذي استفاده عنهم.

4 - الأسفار

سبقت الإشارة إلى هذه النُّقطة فيما قبل. ينبغي أن أضيف أن انتقال ابن خلدون من مركز ثقافي إلى آخر لم يكن يجعله يشعر بالغرابة. ذلك أن البنيات الثقافية نفسها كانت موجودة في تونس وتلمسان وفاس. قد يقال، ابن خلدون أشاد بالقاهرة وأثنى عليها، مما

يدل على الإعجاب وعلى الموقع الفريد الذي كانت تحتله هذه العاصمة في عصره. إلا أن قراءة متأنية للفصل المخصص للقاهرة تبين أن الوصف خاضع للترتيب السلمي، للعلاقة العمودية، بمعنى أن ابن خلدون لم يكن يعتبر القاهرة **مختلفة** عن المدن الأخرى التي زارها، وإنَّما كان يعتبرها **أكثر** ازدهارا **وأعلى** مقاما.

5 - المنتخبات

يتضمن **التعريف** قسطاً وافراً من الأشعار التي ألقاها ابن خلدون في مناسبات معينة. الغرض من إدراجها إبرازِ صورة شخص متبحر في الشِّعر، صورة مشارك في فن الكتابة وفن الشِّعر، ينتمي إلى أهل الفضل في الرِّياسة وإلى أهل الفضل في قول الشعر.

6 - شهادة المعاصرين

إلى جانب أشعاره يُضَمِّن ابن خلدون كتابه عدة رسائل مطولة وجهها إليه رؤساء ووزراء كابن الخطيب. هذه الشهادة من المعاصرين تؤكِّد من جهة معاشرة ابن خلدون لأولي الأمر، ومن جهة أخرى ـ وهذا هو الأهم ـ توثق أقواله وتمنحها المصداقية التي تحتاج إليها. ذلك أن الذي يتحدث عن نفسه يساوره الشَّك في أن مستمعه أو قارئه قد لا يصدقه ! وهذا ما حدث لرُوسُو بحيث إنه في بداية سيرته الذاتية أقسم بأغلظ الأيمان أنه سيقول الحق وأشهدَ الله على صدقه. أما ابن خلدون فإنه أدلى بوثائق مكتوبة لتدعيم كلامه.

هل هناك فرق جوهري بين التّرجمة «الذاتية» والتَّرجمة «الغيرية»، إذا استثنينا مسألة الضمير : ضمير المتكلم في الترجمة الذَّتية، وضمير الغائب في الترجمة الغيرية ؟

يتميز الخبر، النوع الذي يسمى الخبر، بشيء مهم : الشخص الذي يُتكلم عنه (بضمير الغائب) هو الشخص العمومي. فالذي يجمع الأخبار لا يهمه ما يجول في نفس الشخص، لا تهمه خواطره، وإنَّما أفعاله وأقواله في موقف معين، في سياق علاقة مع أشخاص آخرين[129]. إنَّ ما يصدق على الخبر، بمعنى الترجمة الغيرية، يصدق على الخبر، بمعنى الترجمة الذاتية. فابن خلدون يتكلم عن ذاته الرسمية، عن ذاته الخارجية والعمومية، إنَّه

129. كمثال على الطابع العمومي والعلني لوصف الذَّات في الأدب القديم، تطرَّق باختين (ص. 281) للحديث عن ظاهرة البُكاء، ولَاحظ أن أخيلوس، بطل الإلياذة، لم يستتر ليندب مقتل صديقه باتروكل، وإنَّما بكى بصوتٍ عالٍ رنَّ في كافة أرجاء المعسكر اليوناني.

يصف نفسه كما قد يصفها شخصٌ آخر، شخصٌ يخبر عن ابن خلدون[130]. يصف نفسه كما لو كان ميتاً وأخذ شخصٌ آخر في كتابه سيرته. صحيحٌ أَنَّ الكتاب بضمير المتكلِّم، ولكنَّ الارتسام يظلُّ قائما بأنه بضمير الغائب. **التّعريف** يصدق عليه القول المشهور: «أنا آخر». أو، بتعبير مختلف: أَنا غائب.

130. أحيانا يستعمل ضمير الغائب للحديث عن نفسه: «ونرجع إلى ما كنّا فيه من أخبار المؤلّف» (ص، 55).

مراجع الكتاب

باللغة العربية

ابن بطوطة : **رحلة ابن بطوطة**، بيروت، دار إحياء التراث، 1968.

ابن خلدون : **التعريف بابن خلدون ورحلته غرباً وشرقاً**، تحقيق محمد بن تاويت الطَّنجي، القاهرة، 1951.

ابن رشيق : **العمدة**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1934.

ابن الرومي : **ديوان ابن الرومي**، تحقيق حسين نصار، القاهرة، مطبعة دار الكتب، 1973 ـ 1978.

ابن الزيات : **التشوف إلى رجال التَّصوف**، تحقيق أحمد التّوفيق، منشورات كلية الآداب بالرّباط، 1984.

ابن طفيل : **حي بن يقظان**، تحقيق فاروق سعد، بيروت، دار الآفاق الجديدة، الطبعة الثالثة، 1980.

ابن عربي : **الفتوحات المكية**، بيروت، دار صادر، بدون تاريخ.

ابن المقفَّع : **كليلة ودمنة**، بيروت، دار المشرق، الطبعة العاشرة، 1973.

ابن منظور : **لسان العرب**، بيروت، دار صادر، الطَّبعة الثالثة، 1311.

الإصفهاني : **كتاب الأغاني**، تحقيق عبد السّتار أحمد فرّاج، بيروت، دار الثقافة.

الثعلبي : **قصص الأنبياء**، بيروت، المكتبة الشعبية للطّباعة والنّشر، بدون تاريخ.

الجاحظ : **كتاب الحيوان**، تحقيق عبد السّلام محمد هارون، القاهرة، 1938 - 1945.

الجرجاني : **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد رشيد رضا، القاهرة، الطبعة السادسة، 1959.

الحريري : **مقامات الحريري**، القاهرة، 1326.

الرازي : **التفسير الكبير**، بيروت، دار الفكر، الطّبعة الثانية، 1983.

السبكي : **طبقات الشّافعية**، القاهرة، المطبعة الحسينية، 1324.

عبد الدايم (يحيى إبراهيم) : **الترجمة الذّاتية في الأدب العربي الحديث**، بيروت، دار إحياء التراث العربي، 1975.

كيليطو (عبد الفتاح) : **الكتابة والتناسخ**، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، الطبعة الجديدة، دار توبقال، 2008.

بلغة أخرى

Anzieu (Didier). «Œdipe avant le complexe ou de l'interprétation psychanalytique des mythes», in *Psychanalyse et culture grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1980.

Bachelard (Gaston), *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949.

Bakhtine (Michaïl), *Esthétique et théorie du roman,* Paris, Gallimard, 1978.

Baudouin (Charles), *Le Triomphe du héros,* Paris, Plon, 1952.

Birge-Vitz (Evelyn), «Type et individu dans l'«autobiographie» médiévale», Poétique, 24, 1975.

Durant (Gilbert), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* Paris, Bordas, 1969.

Foucault (Michel), *Histoire de la sexualité*, I, Paris, Gallimard, 1976.

Freud (Sigmund), *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933.

Freud *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1962.

Grunebaum (Gustav von), *L'Islam médiéval*, Paris, Payot, 1962.

Jakobson (Roman), *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

Jolles (André), *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972.

Kilito (Abdelfattah), *Les Séances*, Paris, Sindbad, 1983.

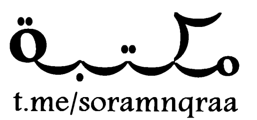
Lejeune (Philippe), *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980.

Marin (Louis), *Le Récit est un piège*, Paris, Minuit, 1978.

Rank (Otto), *Le Mythe de la naissance du héros*, Paris, Payot, 1983.

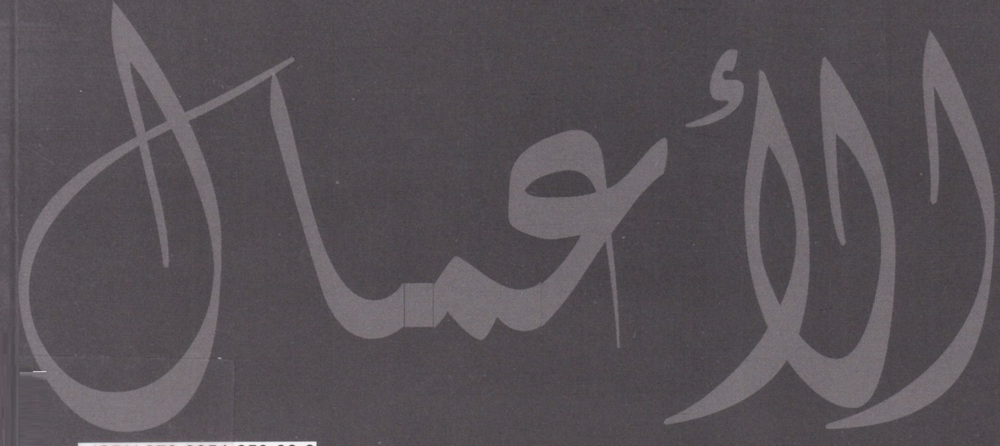
Uspensky (Boris), «Poétique de la composition», *Poétique*, 9, 1972.

فهرس


مكتبة
t.me/soramnqraa

بأي حق يتحدث حاضري عن ماضيّ ؟ هل يتميز الحاضر بأفضل عن الماضي ؟ أية «نعمة» قد تكون هَدَتْني ؟ أهو مجرد الزمن الذي ولّى، أم هي قضية أساسية عنّت لي في طريقي ؟

رولان بارط




ISBN 978-9954-659-08-3
9 789954 659083

توزيع :





عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار، بلفيدير، الدار البيضاء، 20300 – المغرب
الهاتف / الفاكس : 23 23 34 522 (212)
البريد الإلكتروني : contact@toubkal.ma - الموقع : www.toubkal.ma